

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

EVALUACIÓN DE TRABAJO DE GRADO

ESTUDIANTE: JANE BRIGITTE TAJAN LEAL

**TÍTULO: “UNA DAMA ES UNA DAMA EN LA CALLE O EN LA CAMA”:
TÓPICOS Y ESTRATEGIAS DISCURSIVAS EN LA RELACIÓN MUJER /
HOMBRE, EN CANCIONES DE KAROL G EN COLABORACIÓN CON
INTÉRPRETES MASCULINOS**

CALIFICACIÓN

APROBADO

JUAN CARLOS URANGO OSPINA

Asesor

JORGE NIEVES OVIEDO

Jurado

Cartagena, 21 de julio de 2022



**“UNA DAMA ES UNA DAMA EN LA CALLE O EN LA CAMA”: TÓPICOS Y
ESTRATEGIAS DISCURSIVAS EN LA RELACIÓN MUJER / HOMBRE, EN
CANCIONES DE KAROL G EN COLABORACIÓN CON INTÉRPRETES
MASCULINOS**

JANE BRIGITTE TAJAN LEAL

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
CARTAGENA DE INDIAS**

2022



**“UNA DAMA ES UNA DAMA EN LA CALLE O EN LA CAMA”: TÓPICOS Y
ESTRATEGIAS DISCURSIVAS EN LA RELACIÓN MUJER / HOMBRE, EN
CANCIONES DE KAROL G EN COLABORACIÓN CON INTÉRPRETES
MASCULINOS**

JANE BRIGITTE TAJAN LEAL

[Trabajo de grado para optar por el título de profesional en lingüística y literatura]

ASESOR:

JUAN CARLOS URANGO OSPINA

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
CARTAGENA DE INDIAS**

2022

NOTA DE ACEPTACIÓN

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Cartagena de Indias, 31/05/ 2022

NOTA DE SALVEDAD

Todos los conceptos emitidos en el presente trabajo de investigación son responsabilidad del autor.

DEDICATORIA

Esta tesis está dedicada a mis padres por su apoyo incondicional a lo largo de mi vida y carrera universitaria, quienes incansablemente hicieron posible, a pesar de todas las dificultades que se me presentaron, llegar a esta etapa de mi vida.

AGRADECIMIENTOS

Primero le agradezco a Dios por bendecirme y darme la oportunidad de seguir mejorando contra todas las dificultades que se me presentaron.

A todas aquellas personas que me impulsaron a creer en mí, por su apoyo es que pude lograr que este trabajo se culmine con éxito.

En especial a toda mi familia, mis padres y hermanos quienes estuvieron en este proceso dándome ánimos; como a mis amigas por su acompañamiento.

Agradezco a todos los profesores que aportaron con sus conocimientos y me guiaron a desarrollarme como profesional.

Muchísimas gracias.

Resumen

El presente trabajo de investigación analiza las características de la música urbana producida por mujeres, más específicamente del reguetón. Este trabajo se concentra especialmente en las dinámicas discursivas existentes entre los artistas del llamado por algunos «reguetón femenino» y el masculino. Para ello, aunque evidentemente no es del todo representativa, se analizan algunas canciones de la colombiana Karol G en compañía de diferentes artistas de música urbana en Latinoamérica. así, se observa la imagen que se plantea del hombre y la mujer y las estrategias o juegos discursivos que utilizan en su interacción.

Palabras clave: música Urbana, reguetón, análisis del discurso, feminismo, sexismo.

Abstrac

This research work is concerned with the characteristics of urban music produced by women, more specifically reggaeton. this work concentrates especially on the discursive dynamics existing between the artists of the so-called female reggaeton and the male reggaeton. To this end, although obviously not entirely representative, some songs by the Colombian Karol G are analyzed in the company of different urban music artists in Latin America. in this way, the image of men and women and the discursive strategies or games they use in their interaction are observed.

Keywords: urban music, reggaeton, discourse analysis, feminism, sexism.

Tabla de contenido

Introducción	13
Capítulo I	19
Antecedentes investigativos	20
Marco teórico	33
Música urbana en la cultura popular contemporánea	33
El trap, música sin censura e irreverente	34
Reguetón, el género urbano de mayor relevancia en Latinoamérica	35
La mujer en el reguetón: manifestaciones de la voz femenina en el género urbano	36
Feminismo	40
Estereotipos y relaciones de género	41
Machismo	43
Masculinidades	45
Feminidades	46
Sexismo	48
Violencia simbólica	49
Hibridación	50
<i>Mass media</i> y cultura de masas	50
Justificación	51
Marco metodológico	54
Diseño metodológico	54
Enfoque de investigación	55

Metodología de la investigación: ACD.	55
Capítulo II	59
Muestra	59
Tratamiento de los datos	60
Tópicos.	60
Estrategias discursivas.	63
Estrategias de interacción.	64
Descripción de análisis de los datos obtenidos	68
Conclusión	104
Referencias bibliográficas	107

Lista de gráficos

Gráfico 1. Dimensión discursiva y dimensión de análisis	56
Gráfico 2. Categorías de análisis del discurso.	65

Lista de tablas

Tabla 1. Tópicos de investigación.	60
Tabla 2. Estrategias discursivas	62
Tabla 3. Ahora me llama: tópicos.	70
Tabla 4. Ahora me llama: APP y PNO.	71
Tabla 5. Hello: Tópicos.	78
Tabla 6. Eres mi todo: tópicos	82
Tabla 7. La dama: Tópicos.	86
Tabla 8. Culpables: Tópicos.	90
Tabla 9. Creeme: Tópicos.	95
Tabla 10. Follow: tópicos.	99

Introducción

Afirman algunos que la música es una fotografía de la sociedad, expresión que sin duda alguna debe guardar mucha relación con la realidad y que justifica en gran medida el proceso de investigación llevado a cabo en este trabajo. Se afirma también que la música ha estado con la humanidad mucho antes que el habla y está demostrado por la historia y la arqueología que ésta se asoció principalmente a la dimensión espiritual del ser humano. También es posible reconocer la forma en que los distintos ritmos generan diferentes respuestas a nivel corporal en los seres humanos. Por otra parte, no puede negarse la relación de la música, y la danza, con la sexualidad humana, especialmente en el contexto latinoamericano y caribeño donde la distancia social entre los sexos es mucho más reducida que en otras culturas.

La música, espejo o fotografía de la sociedad, da cuenta de la idiosincrasia de la misma y, por lo tanto, de las desigualdades y las ideologías que la constituyen. No es secreto que la mujer, carente de acceso a diferentes espacios sociales y culturales, también ha debido luchar para procurarse un espacio en el entorno musical, especialmente en géneros tan marcadamente «masculinos» como el reguetón. Sin embargo, como se da cuenta en esta investigación, diversas intérpretes han logrado un lugar destacado en de la música contemporánea latinoamericana. Además, este género es reconocido en el mundo y puede decirse que sus intérpretes han llevado sus nombres tan lejos como la web 3.0 ha permitido.

Porque sí, el reguetón y otros géneros de la música urbana han llegado a ser populares en el mundo, y han configurado incluso la primera aproximación de numerosas personas a la lengua española. Ahora bien, la música urbana es tan popular debido, en gran medida, además de a sus ritmos, a sus letras, muchas veces «simples», pero con sentidos altamente transgresores que se oponen al *establishment* cultural, y cuestionan distintos aspectos morales y sociales,

especialmente en relación con la sexualidad humana, tradicionalmente abordada todavía en Latinoamérica desde el tabú.

Claro, el tabú social es mayor cuando se trata de la sexualidad femenina, tan invisibilizada históricamente. No siempre sucede, puesto que en numerosas ocasiones los artistas y las artistas de reguetón no cuestionan valores morales antiguos o nuevos, sino que los reproducen; pero las mujeres del reguetón levantan la voz antes silenciada para hablar de la sexualidad femenina, de la mujer como ser sintiente de deseo y no solo objeto del mismo y de satisfacción masculina, de la mujer que reclama su derecho a la autodeterminación sobre su propio cuerpo. Estas intérpretes, además, cuestionan las relaciones entre hombres y mujeres, las jerarquías, los roles socialmente aceptados. Y aunque no se trate de algo nuevo en la realidad, sí llevan a la música aspectos casi siempre negados o solo mostrados desde la perspectiva masculina: la infidelidad femenina, la traición, la venganza, la promiscuidad.

No obstante, desde sus orígenes, la música urbana, especialmente el reguetón, se ha presentado a sí mismo como un género de varones, en el que el universo de interpretaciones era netamente masculino. Sin embargo, en los últimos años, el papel de la mujer en el reguetón no solo se ha transformado, sino que se ha hecho más relevante; ya no son solo bailarinas y coristas, sino que son intérpretes o cantautoras de alto reconocimiento.

Así pues, se presentan nuevas formas de ver a la mujer y el cuerpo femenino, así como se reevalúan los roles de género en la música y en la vida que representan en ella. Al dar voz y escuchar a las mujeres, es de esperar que las relaciones de género, en lo discursivo y pragmático, sean más equitativas, especialmente con la influencia cada vez mayor de las posturas del feminismo. Aún así, a pesar de los cambios evidentes, no es del todo claro qué tipo de relaciones se dan actualmente en el contexto musical latino, especialmente en Colombia, y qué tan positivas son estas.

Por ello, este trabajo de investigación no se concentró únicamente en la voz femenina en las canciones de reguetón, sino que procuró conocer las relaciones de género en las mismas. Es decir, las dinámicas discursivas que configuran las canciones con intérpretes de ambos sexos. Más específicamente, cómo se constituyen estas canciones en el discurso musical de la intérprete colombiana Karol G, la cual es considerada una de las mayores representantes de la música urbana. Ella se reconoce a sí misma cómo una artista transgresora, con principios feministas, de los que da cuenta en muchas de sus canciones, a pesar de que muchas de éstas se limitan a reproducir los patrones socialmente aceptados de siempre. Puesto que es un hecho que la desigualdad de género asociada al sexismo sigue existiendo, de modo que no es extraño que en el discurso cotidiano se observen numerosas expresiones y actitudes machistas. El caso especial de la música latinoamericana urbana representa una cultura muy vigente donde la música, como fenómeno cultural, no está exenta de ese tipo de situaciones discriminatorias. De ahí que la música urbana dé cuenta de estas realidades y sus cambios tanto en el mercado musical como en las canciones que se crean.

Por lo demás, los diversos estudios sobre canciones populares que han intentado analizar e identificar los diferentes tópicos, imágenes, estereotipos o estrategias discursivas en canciones interpretadas por hombres o mujeres, han concluido que géneros musicales como el vallenato, el reguetón y la champeta son machistas o sexistas; tanto por el “rechazo” social a la presencia de voces femeninas en estos géneros, como por sus tópicos respecto a la mujer, ya si exaltan lo tradicionalmente “bueno”, ya si condenan lo tradicionalmente “malo”.

No obstante, así como, paradójicamente, en oposición a las posturas feministas que rechazan la pornografía, ha aumentado la popularidad y la defensa de una visión de la pornografía como algo emancipador para determinadas mujeres, las ideas de la música urbana, y en particular el reguetón como un género machista, no solo por la ausencia de cantantes

femeninas sino por su “objetificación” de la mujer, ha surgido lo que se conoce como el reguetón femenino.

En este tipo de reguetón se da voz a mujeres que no son solo objetos de deseo, sino que además son seres que desean y disfrutan ser deseadas; y revelan incluso otros tipos de deseo y amor como es el caso del reguetón lésbico y hasta el reguetón feminista. Es, además, uno de los espacios en los que hacía falta participación femenina, pues la igualdad puede haberse logrado el ámbito civil pero no necesariamente en el social¹. Cabe resaltar que este *boom* de mujeres reguetoneras ha surgido junto con los cambios de ritmo del reguetón (sus intérpretes se han visto “suavizadas” y su discurso parece menos explícito, así como los cantantes de pop latino ahora también incursionan en el reguetón).

Ahora bien, esta dinámica, es decir, la presencia femenina en el reguetón y en otros géneros urbanos, produce diferentes discursos que hablan de las distintas relaciones entre hombres y mujeres que siguen en cuestionamiento. Así, en diferentes producciones musicales se generan debates sobre la sexualidad y violencia de género; como es el caso del tema musical *Perras* de J. Balvin y Tokischa, objeto de polémica por el sexismo y racismo inherentes a la canción y al videoclip de la misma. Lo mismo ocurrió, hace pocos años, con el tema *4 babys* de Maluma, por ser considerado machista, misógino y sexista; aunque sólo daba cuenta de una de las tantas opciones sexuales cada vez más aceptadas en el mundo occidental (aunque la infidelidad masculina generalmente goza de aceptación)².

De la letra que causó tanto revuelo, es posible ver por qué en los siguientes versos

¹ Esto se refiere concretamente a las leyes y a la mejora económica que la mujer ha obtenido, pero que en la práctica de lo social y emocional no tanto.

² Pues se critica al hombre por abiertamente aceptar su poliginia (por así decirlo) asumiendo que la mujer es víctima de la infidelidad (aunque la canción menciona que dos de las cuatro son casadas) pero se defiende cada vez la necesidad de que la mujer goce abiertamente de su sexualidad admitiendo que es sujeto de deseo y no solo objeto de este.

interpretados (y en parte compuestos) por el artista colombiano:

Estoy enamorado de cuatro babys
siempre me dan lo que quiero
chingan cuando yo les digo
ninguna me pone pero
dos son casadas
hay una soltera

la otra medio psycho y si no la llamo se desespera

Estas letras informan sobre los pensamientos patriarcales presentes en las sociedades de hoy, en los que a las mujeres se les presenta como sumisas. Ellas *dan, chingan y no ponen peros*; así el hombre es quien tiene el poder en la relación, especialmente a lo que sexo se refiere.

Es preciso decir que ante esta situación salió una respuesta femenina llamada *5 nenes* de Luna Viper & La Sirena, con la intención de dar a entender:

Si ustedes pueden con cuatro
nosotras podemos con cinco

Esto, sin la necesidad de escoger, pues *4 babys* da voz a hombres que no saben con cuál mujer quedarse³.

Además, la presencia femenina en la música urbana y otros géneros musicales antes representados por hombres, ha traído consigo otro tipo de interacción con los cantantes del otro sexo. Al respecto, han aparecido muchas colaboraciones entre artistas masculinos y femeninos, lo cual, posiblemente, genere nuevas dinámicas en estas canciones.

Tales canciones tratan de un hombre y una mujer que interactúan discursivamente en una canción, refiriéndose al deseo mutuo o al rechazo de uno por otro. Este aspecto constituye el

³ En lo social es claro el cambio que esta visión significa, en tanto que según posiciones científicas la infidelidad femenina se justifica en la posibilidad de engendrar muchos hijos en tanto que la mujer solo puede ser “fecundada” una vez y los hombres necesitaban garantizar que el hijo era suyo. Aunque las mujeres de *5 nenes* se niegan a que las “preñen”.

interés del presente trabajo, puesto que, lo que atañe de toda esta problemática, es cómo se relaciona la mujer y el hombre en el marco actual, si es que aún se perpetúa las relaciones asimétricas o hay algún cambio, como el caso del lenguaje sexista comúnmente conocido en este género musical.

Así es que, para este propósito las canciones que serán analizadas son colaboraciones. De acuerdo con ello, la pregunta de investigación que guio el desarrollo de este trabajo es la siguiente ¿Cuáles son los tópicos y las estrategias discursivas que caracterizan la relación mujer / hombre, en las canciones de Karol G en colaboración con intérpretes masculinos?

En cuanto respecta a la organización de este trabajo de grado, en primer lugar, se establece un primer capítulo al que corresponde el abordaje de los antecedentes investigativos, la presentación de las teorías sobre las cuales se sostiene esta investigación, el marco conceptual donde se da cuenta de los conceptos centrales para la comprensión del marco semántico del reguetón y la música urbana. A este marco conceptual sigue justificación y el marco metodológico, tras el que se procede, en un segundo capítulo, al análisis de las canciones interpretadas por Karol G en compañía de intérpretes masculinos, en los cuales se muestran y explican los mecanismos discursivos que intervienen en la interacción comunicativa.

Capítulo I

Como ha sido mencionado en la introducción de este trabajo de grado, este capítulo corresponde a la presentación del sustrato teórico que dirige y justifica esta investigación. Para ello en primer lugar son abordados los antecedentes internacionales, nacionales y regionales en relación con el reguetón y la música urbana, especialmente en relación con el papel de la mujer dentro de tales géneros. Posteriormente son presentadas las teorías sobre la música urbana y los tópicos presentes de forma implícita en esta, misma razón por la que se plantea también un marco conceptual dando cuenta de aquellos conceptos que no dirigen la investigación, pero se consideran importantes para su comprensión. A esto sigue una justificación de la investigación, la cual dialoga con las teorías aquí planteadas y se procede a la presentación del marco metodológico, en el cual también se aborda a nivel teórico el análisis del discurso.

Antecedentes investigativos

Diferentes estudios han indagado sobre la música urbana desde las ciencias sociales, del lenguaje y la cultura; muchos de estos, además se han desarrollado desde los estudios de género o teniendo en cuenta la perspectiva de género. Algunos se abordan en este trabajo, y constituyen el conjunto de aquellos que, con relación a las características de la actual música urbana, son considerados más relevantes para esta investigación o poseen fechas de publicación recientes.

Es necesario tener en cuenta que la música urbana, antes referida principalmente al reguetón, ha ido evolucionando a partir de este género y con el surgimiento de otros que han venido ganando fama, tales como el trap. Así, puesto que es necesario comprender el reguetón para hablar de música urbana, es imprescindible aproximarse brevemente al reguetón, sus características y cambios con el fin de comprender el concepto de música urbana, el cual puede decirse que existe desde la aparición del reguetón.

Para empezar, a finales de los noventa y comienzos del siglo XXI, el reguetón surgió como un nuevo género musical de gran popularidad, el cual se originó en Puerto Rico y Panamá y luego se extendió al escenario latinoamericano. Desde entonces, es posible encontrar numerosos estudios que, en principio, ya señalaban al reguetón por propagar ideas machistas y sexistas.

Hay que destacar que *machismo* y *sexismo* constituyen un tema central de discusión en torno al reguetón y la música urbana. Por esto, abundan trabajos que, desde diferentes ramas y puntos de vistas, abordan la discusión respecto a cómo influye este género musical con sus letras y su música en la construcción de las identidades y relaciones de género, donde los campos semánticos que destacan son el sexo, el amor hipersexualizado y la mujer como objeto del mismo.

Con el surgir de este fenómeno musical, emergen interrogantes que apuntan principalmente a averiguar qué dice y cómo influye esta música en lo socio-cultural. Uno de los

primeros y destacados artículos es el de la venezolana Gallucci (2008), *Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reguetón*, que tiene como objetivo detallar y explicar cómo el hombre muestra la imagen que tiene de la mujer en canciones de reguetón; para ello, la autora estudió 10 canciones de dos de los exponentes más exitosos de Puerto Rico en ese momento, Daddy Yankee y Don Omar. En el análisis tuvo en cuenta los sustantivos calificativos y las acciones utilizadas por los artistas para referirse a la imagen de la mujer, así como las relaciones hombre y mujer realizando una comparación con la canción vallenata como recurso explicativo. Gallucci (2008) concluyó que los temas recurrentes son: la infidelidad por parte de la mujer, la mujer *femme fatale*, mujeres fáciles, mujeres como víctimas del hombre, la confesión sentimental, los tríos amorosos, invitaciones a la diversión y a la desinhibición. La autora afirma la posibilidad de que, aunque la mayoría de los casos la letra de las canciones tienen una carga de contenido sexual, también es verdad que en otros textos, el cantante representa a la mujer a partir de sus emociones y sentimientos, y resalta aspectos positivos y que también algunas de las canciones denunciaban aspectos de la realidad como es el caso de *Corazones* de Daddy Yankee.

Además de lo anterior, es pertinente señalar que, en el caso de Gallucci (2008), encontramos en su corpus y análisis la participación de la figura femenina en el discurso, aun cuando la intérprete de esta voz no es reconocida, pues simplemente queda como la que realiza los coros, sobre eso la autora expresa que la representación ideológica de la mujer, puede ser dibujada a través de la voz masculina, pero también desde la voz femenina, en este sentido, ella destaca, que la mujer tiene voz en este discurso, donde no está en el vallenato y por tanto, presencia activa en él, esto significa que tiene acceso a la palabra y que puede expresarse a través de ella.

Siguiendo el asunto de la voz femenina en las canciones del reguetón, el artículo del que se mencionará, hablará de las mujeres que incursionan en este género predominado por hombres,

siendo que en este caso ellas toman el papel de intérpretes. Así pues, la venezolana Gutiérrez Rivas (2010) en su *Estudio exploratorio sobre la construcción de la violencia de género en las letras del reguetón interpretado por mujeres*, sostiene que su trabajo busca reconocer y exponer elementos lingüísticos en las letras del reguetón que desde su perspectiva de análisis podrían considerarse legitimadores o alentadores de la violencia de género, el análisis está encaminado a estudiar la metáfora y los conceptos de negación y contaminación de la agencia en canciones de algunas letras de las reguetoneras Adassa, Glory, Lorna e Ivy Queen, se pudo concluir que el lenguaje empleado por las artistas presenta una autorrepresentación negativa de la mujer como ente social racional, autónomo y respetable.

El artículo *Música, imagen y sexualidad: el reguetón y las asimetrías de género*, de la mexicana Martínez Noriega (2014), permite reflexionar sobre las relaciones de género se dan y difunden en las imágenes que el reguetón propaga de la mujer y el hombre en la cultura de los jóvenes mexicanos. Con respecto a los problemas de género y discriminación hacia la mujer, la autora recalcar que la responsabilidad también recae en la educación y un contexto donde la sociedad y la familia lo promueven, por no hablar de la publicidad y la sociedad de la información que los difunden. En tal caso, para Martínez Noriega (2014) el reguetón es un resultado de las formas de vida contemporáneas y aunque contribuye a las asimetrías de género, es relevante resaltar que no es el único responsable de ellas.

Merlyn (2018) autora del artículo, publicado en Ecuador, *Dime lo que escuchas y te diré quién eres. Representaciones de la mujer en las 100 canciones de reguetón más populares en 2018*, pretende analizar el papel de la mujer en el reguetón actual a partir de representaciones de videos y letras de cien canciones populares de 2018, así como el lugar de las intérpretes y compositoras mujeres. Como resultado del estudio se demuestra, que, contrario a lo que se afirma comúnmente, las mujeres no cuentan con una adecuada representación en el género ya que en la muestra el 86% de las canciones más escuchadas son cantadas por hombres, un 10% son mixtas y solamente el 4% son interpretadas por mujeres, siendo también minoritaria su presencia en la composición de estas canciones (5.67%). En cuanto a las representaciones de la mujer en las canciones, el trabajo acaba por plantear que la mujer, en lugar de resistir, toma estas identificaciones y las hace suyas, creyendo empoderarse mediante ello, cuando de hecho se moldea a la sugerencia masculina, a sus reglas, límites, conductas y propuestas de relacionamiento; así pues, toman actitudes tradicionalmente atribuidas a lo masculino, lejos de reinventarse, como bien quieren pretender.

Fokin (2019), con su texto *Machismo y marianismo en el reguetón y el trap*, de la Universidad de Tartu (Estonia), analizó veintisiete canciones entre los años 2017 y 2019 para ver si tanto los artistas masculinos (Bad Bunny, Anuel AA y Ozuna) como las artistas femeninas (Karol G y Natti Natasha) promueven estos dos ideales (el machismo y el marianismo) o si se han roto estos estereotipos y cómo lo hacen.

En cuanto a las ideas del marianismo, la autora expresa que en las canciones los hombres les atribuyen las características de Virgen María y diosas a las mujeres, esta comparación podría parecer inocente, pero es restrictiva, pues da una impresión equivocada de que deben actuar de esta manera y esto les impide expresar libremente su sexualidad, ya que serían juzgadas por la sociedad. Por otro lado, se encuentra el autosacrificio por parte de las mujeres, pues se observa

cómo las mujeres se dan las mismas características del marianismo, porque sacrifican su felicidad, resignan su autoestima e independencia y están muy acostumbrados con la mala conducta que los hombres les muestran, de esto último los hombres son conscientes.

Acerca del machismo, la autora parte de una característica: es el engaño de los hombres a sus mujeres; también habla de que los hombres se hacen dueños de las mujeres, así como ellos las sexualicen al refieren a las partes de su cuerpo; además está el tópico del hombre como sustento, aunque sobre esto el hombre ya no se habla tanto como antes, ahora suele jactarse de sus posesiones.

Con relación a cómo se rompen los estereotipos, la autora asume que las mujeres son representadas como lo opuesto al marianismo, ya no se comparan con la Virgen María al contrario son comparadas con el diablo, así las mujeres también pueden cometer errores y no es posible ponerlas a un nivel tan alto; esto da a las mujeres más espacio para expresarse y hablar sobre los aspectos de su vida que antes no se podía.

Ahora bien, la idea de que las mujeres dependen de los hombres y que los hombres están controlando a las mujeres, comienza a romperse pues ellas se muestran independientes. Y en el caso de los hombres, se encuentran canciones donde son vulnerables, puesto que ahora ellos se muestran dependientes de las mujeres. Esto suele presentarse en las canciones cantadas por las mujeres. Según Fokin (2019) probablemente estas las letras les otorgan a las mujeres algún tipo de poder sobre los hombres. Respecto a las canciones analizadas, según Fokin, se necesita prestarle atención a las que son de colaboración entre las mujeres y los hombres; esta afirmación resulta interesante, pues con ella, en particular, se identifica este trabajo.

El siguiente trabajo, *la representación de la mujer en letras de trap argentino*, de Cavallero (2019), analiza, desde el análisis crítico del discurso (ACD, van Dijk), sesenta y ocho canciones entre el año 2017-2019 de artistas trap argentinos, mayoritariamente masculinos; entre

artistas femeninas analizadas solo encontramos a Cazzu y Dakillah. Ello, con el fin de ver cómo y de qué manera se representa la mujer en el trap argentino, teniendo en cuenta su contraposición masculina. (Cavallero 2019) concluye que, en general, a la mujer se le atribuye un rol pasivo e inferior al hombre, sin embargo, hay casos en los que encarna un rol más activo donde en esos momentos se enfrenta con el género masculino y se genera una rivalidad.

Por su parte, y de forma más reciente, Hagner (2019) en su investigación *¿Fiera salvaje o flan de coco? Un estudio sobre la construcción metafórica de género en letras de reguetón común y feminista* de Lund University (Suecia), pretende examinar cómo se usan las metáforas para construir ideas de género en las letras del reguetón. Para ello, se valió de canciones seleccionadas tanto del reguetón común como del reguetón feminista (que no es lo mismo que el reguetón femenino). A su vez, el análisis se basó en una metodología cuyo papel principal fue identificar, cuantificar y categorizar las metáforas conceptuales existentes en el material. La autora identifica cinco categorías significativas en el proceso de la construcción de género en las letras del reguetón las metáforas: 1) animales; 2) gastronómicas/de comida; 3) de fuego y temperatura; 4) de crimen, jurídica y guerra; 5) de religión y mitología.

Es necesario recordar que el término género o música urbanos, nombra a diferentes estilos musicales que comparten características, no solo el reguetón y el trap, aunque estos, por su popularidad en América Latina, sus temáticas y al constituir el repertorio de la artista objeto de estudio, tienen mayor relevancia en la identificación de los antecedentes. Tal cambio de términos no aparece solo en el entorno musical, sino que los estudiosos también se aproximan a estas músicas bajo esos términos.

Esto se puede observar en varios autores como Ponce (2017), en *Análisis del contenido de los mensajes que transmiten los artistas a través de la música urbana*. Este autor pretende analizar la música urbana, específicamente en el género del rap y reguetón, de tal manera que se

pueda diferenciar entre una música destructiva y de un tipo de contenido que genera conciencia. Para esto tomó la población de la isla Trinitaria, en Ecuador, en especial jóvenes de entre quince y dieciocho años, a quienes encuestó y entrevistó con el fin conocer lo que se piensa de la música urbana. Como resultado, se pudo verificar que muchos de ellos consideran que la música urbana no aporta nada a la sociedad y que su contenido es muy explícito; de igual manera, otros piensan que la música urbana no afecta al comportamiento y que todo lo que se transmite a través de estas no siempre es real. A partir de esto, más tarde propone un programa radial con el fin de promover la música urbana desde una orientación constructiva.

Resulta interesante que, en esta investigación, muchos de los jóvenes piensan que este tipo de música influye poco o nada a lo social. Desde otros trabajos, no es así, como en *Motivaciones de los adolescentes y el género musical reguetón*, de Llanes et al (2019). En este trabajo, los autores estudiaron una muestra de 76 adolescentes desde el año 2015 a 2017 ubicados en Aguacate, Mayabeque (Cuba). Los resultados mostraron que los adolescentes se empoderan y se sienten identificados con las letras, de las que, la mayoría, ni siquiera interiorizan que es lo que realmente le transmiten; sobre todo, porque lo que prima es lo que está a la moda, lo que sigue el grupo y lo que los hace sentir más a gusto en relación con su autoestima.

Para Llanes et al, (2019), el reguetón contribuye a la trasmisión de un nuevo tipo de discurso a los jóvenes manifestándole su capacidad de apropiarse de realidades sociales, simbólicas y materiales; y expresarlas mediante un discurso irreverente si se quiere. Para esto, visibilizan la complejidad de sus estilos y modos de vida, de sus imaginarios, emociones, afectaciones y motivaciones. Esto influye en el estilo de vida individualista, facilista, de mentalidad consumista y mercantilista, con lógicas y estructuras de pensamiento que despiertan el ego, la emoción y la pasión con el único ánimo de vender sin detenerse a ver las consecuencias éticas y morales que pueden desdibujar la humanidad en su tejido de relaciones.

Por otra parte, Delgado (2020), en *Análisis del reguetón desde una perspectiva de género*, señala que se suele etiquetar con frecuencia a todo género urbano malsonante como reguetón; así mismo en su trabajo también se aproxima al trap y no solo al reguetón. En cuanto al objetivo, el estudio analiza la representación de la mujer con respecto al hombre en el discurso del reguetón; para ello, analiza tanto la letra como los videos de diez canciones más populares de la década, según la revista *Billboard*. Tales canciones comprenden el periodo de 2015 a 2019. La autora toma asume semántico-pragmático en el análisis del discurso.

En lo que respecta a las canciones, siete son interpretadas por hombres, de las dos restantes se invita a participar a la mujer, mientras que en la resultante ambos tienen el mismo peso artístico; se habla de una colaboración entre el hombre y la mujer. En conclusión, la autora afirma que la totalidad de las canciones alude a alguno/s de los varios tipos violencia de género referidos, en las que las alusiones hacia el hombre y la mujer son muy dispares. Para ella, el reguetón se ha mantenido con el mismo discurso, en relación con la mujer. Pese a los cambios sociales dados desde sus inicios, no ha habido, a grandes rasgos, un cambio real de mentalidad. Sin embargo, su investigación constata la tendencia de que las mujeres están adquiriendo mayor notoriedad en este género musical, aunque estas artistas también han contribuido a que se difunda una imagen de la mujer como objeto de deseo sexual.

Algunos trabajos recientes permiten contextualizar más precisamente el escenario musical del género urbano y la situación de la mujer. Luque (2020), en su trabajo *Representación de la mujer en la música urbana* para la Universidad de Sevilla (España), revisa la situación actual de la mujer en la música urbana y la nueva imagen de mujer empoderada. Para ello, analizó cinco canciones actuales y exitosas, en las se aborda tanto sus letras como su videoclip para comprobar si estas canciones favorecen la representación de la mujer. También indaga si el feminismo ha provocado una mejora en este género, que ha tenido polémica por ser considerado uno de los

estilos musicales más machistas.

Con respecto a lo último, la autora no puede concluir que la música urbana contribuya totalmente con el movimiento feminista, en vista de que las canciones transmiten tanto una imagen empoderada de la mujer como una imagen denigrante. Asimismo, en algunos casos, el empoderamiento es extremo y no es conforme al movimiento feminista, puesto que hay mujeres que no se identifican con él. En conclusión, Luque afirma que se ha comprobado que se produjo un cambio, porque vemos ahora en este estilo musical mensajes más avanzados que anteriormente y que toca ver si en un futuro estos mensajes siguen creciendo, eliminando poco a poco los contenidos machistas.

Fernández (2020), en *Nuevas perspectivas en el reguetón: un análisis feminista*, se enfoca en hablar de la mujer, especialmente de la mujer como artista de música urbana. Para ello analiza audiovisual y textualmente diez videos que incluyen tres artistas femeninas (Becky G, Karol G y Anitta) y las compara con un artista masculino (Bad Bunny) y una artista femenina no proveniente del reguetón (Rosalía) para tener una idea de cómo las mujeres se autorrepresentan en este género y cómo otros artistas crean esta imagen de la mujer. Los resultados de este trabajo muestran que las artistas tratan de apropiarse de la imagen de la mujer sensual para que se pueda evaluar positivamente. Al respecto, Fernández establece un cambio de roles, en los que la mujer asume el papel del hombre para establecer su posición y apropiarse del género. Esto podría entenderse como un paso hacia el reguetón feminista, dado que la mujer muestra que ya no son sumisas al hombre.

En el contexto nacional, hay varios trabajos que hablan sobre la incidencia del reguetón en niños y jóvenes; sin embargo, los pertinentes a esta investigación serán abordados a continuación.

Ramírez (2012), en su trabajo *El concepto de mujer en el reguetón: análisis lingüístico*,

tiene como objetivo estudiar, desde el análisis del discurso, tres canciones de reguetón, desde la perspectiva del ACD. En él, concluye que la mujer es usada por el hombre con el propósito de lograr la satisfacción sexual; así, el acto sexual se convierte en el tema esencial en torno al cual giran las canciones; por lo tanto, para elegir las canciones, la autora tuvo en cuenta el campo semántico “sexo y mujer” en las canciones más escuchadas en Medellín. Como resultado se concluyó que la mujer es vista como un objeto sexual desechable, por lo que el reguetón difunde y promueve una ideología machista donde la misma mujer permite que el hombre le dé ese sitio en la sociedad.

En *Yo perreo sola: producción de subjetividades feministas en Colombia a través del reggeatón*, Uribe (2020), explora, desde la mirada de los estudios culturales, la producción de subjetividades que se dan a través del reguetón. La autora indaga cómo ocurre el proceso de *mediación* en un género musical que se encuentra enunciado en un discurso patriarcal y hace parte de la cultura dominante; para ello, se propone analizar tanto el discurso de feministas, como el discurso del reguetón en un artista en particular, Bad Bunny.

Como resultado, la autora afirma que las *mediaciones* han permitido una resignificación del género por medio de feministas en el marco de la cuarta ola del feminismo. Esto permite que se produzca una nueva fase de la cultura dominante; la canción *Yo perreo sola* de Bad Bunny es la prueba de cómo se quiere neutralizar el discurso feminista en un género que es y sigue siendo parte de la estructura patriarcal, y así se configura un nuevo reguetón.

Pontrandolfo (2020), en *De tu cuerpo me hago dueño / Tú eres el mío y yo soy tu sueño. La construcción discursiva de la mujer en las letras de Maluma: un análisis crítico del discurso asistido por corpus*, se propone estudiar, desde el ACD y un acercamiento sociológico, la imagen de la mujer y la construcción discursiva de la feminidad, en contraste con la masculinidad, en las letras del cantante colombiano Maluma. Como resultado, la autora confirma el sexismo y

machismo en las canciones del artista, debido a la cosificación de la mujer en estas.

Otro trabajo que menciona al mismo artista es *Reguetón y las relaciones del género en las letras del cantante Maluma* de Petra Kratochvílová (2020), quien curiosamente proviene de la República Checa, donde el reguetón no es tan conocido a diferencia de los países hispanohablantes. Ahora bien, se enfoca en las letras interpretadas por Maluma por ser uno de los artistas más visibles de ese género musical y también el más criticado por los (y las) feministas, para ello utiliza el método de ACD como lo describe van Leeuwen, centrándose en la representación de los protagonistas de estas relaciones en las letras.

En *Análisis narrativo audiovisual de los videoclips de reguetón de Karol G desde un enfoque de género*, de Alcántara Segura (2020), al igual que la investigación que se llevará a cabo, se tomó el caso de Karol G para ver cómo representa a la mujer. Los autores tuvieron la finalidad de realizar un análisis narrativo audiovisual de los videoclips de reguetón de Karol G entre los años 2017 y 2019. Todo esto, desde un enfoque de género para explicar la representación de la mujer en los videoclips como productos audiovisuales y publicitarios de alta difusión musical. Analizan, desde un paradigma interpretativo y un enfoque cualitativo, seis de los videoclips más visualizados de la artista en *Youtube*. Para ello, proponen tres categorías relacionadas con la narrativa y la dirección de arte desde un enfoque de género: perfil de personajes, acciones y contexto. En este trabajo, sin embargo, no se encuentra análisis ni resultados con respecto a las canciones de Karol G.

Sepúlveda (2021), en *Tendencias de investigación sobre los discursos y efectos del reguetón en los y las jóvenes*, hace un recorrido en torno a la situación del reguetón y de investigaciones que enfocan su atención en la influencia de este en jóvenes. Destaca las recientes intérpretes más escuchadas en las plataformas *YouTube* y *Spotify*, medios que son favorecidos actualmente por los jóvenes. Los resultados de este estudio, en resumen, reafirman que el

contenido expresado incluye temas que van abordan el amor, el sexo y el dinero; ello, provoca diferentes aseveraciones encontradas en informes donde concluyen que el género del reguetón promueve la discriminación hacia la mujer. No obstante, los resultados nos muestran que esta discriminación no es solo del hombre hacia la mujer, si no de la mujer hacia el hombre, incluso de la mujer hacia sí misma.

Los trabajos mencionados y de los que se hablarán abarcan diferentes posiciones que van desde la representación que el artista masculino tiene de la mujer, y viceversa, la autorrepresentación de artistas femeninas, representación y respuesta de los consumidores jóvenes, la mención del reguetón común y el feminista como medios de construcción de diversas y nuevas identidades y relaciones de género.

En el apartado que prosigue se expondrá algunas investigaciones institucionales que constituyen antecedentes para esta investigación por sus métodos o sus temáticas.

En *Dale mi loba que tú eres la killa: Marcas valorativas de la imagen femenina en el reguetón*, de Neira y Carazo (2010), El trabajo pretende determinar, desde la lingüística funcional y con base en la *teoría de la valoración*, las distintas actitudes de los artistas del reguetón en sus letras para revelar, a partir de una muestra de diez canciones de artistas de Puerto Rico con altos índices de popularidad, y la manera en que estas canciones construyen un tipo de imagen femenina. Este estudio concluyó de los resultados derivados de las letras analizadas, que estas canciones promueven una imagen de la mujer estereotipada que desempeña los roles de la mujer fácil, bella, objeto de la fantasía sexual, subordinada, infiel, ardiente, inmoral.

Por consiguiente, interesa cómo presentan las relaciones de género y sus asimetrías, en las que, según Neira y Carazo, es el hombre quien manda en la cama. Esto lo hacen al especificar, que, si bien en el espacio público podría hablarse de igualdad, en las letras de estos artistas en la privacidad, en lo que se alude al sexo, son ellos quienes mandan y las mujeres obedecen. Sobre

esto, afirman, resultaría esencial como punto de comparación, pues la investigación indaga por las actuales relaciones entre la figura femenina y masculina.

Este trabajo se relaciona con la investigación propuesta, considerando que permite tener un referente a los tópicos que abordan las canciones de este género, así como al tipo papel o rol que los artistas del reguetón han representado a la figura femenina, donde ésta particularmente es la destinataria de sus letras.

El trabajo de Montes (2017), *El cuerpo femenino en la música: un estudio desde el análisis crítico del discurso y la teoría de la valoración*, busca conocer cuáles son las representaciones sobre la mujer en tres canciones de diferentes géneros populares (vallenato, champeta y el trap) entre los jóvenes de la ciudad de Cartagena. Para ello, se valió del ACD y la teoría de la valoración a fin de establecer los nexos entre el discurso, el género y la mujer. Estos tres conceptos constituyen un breve resumen de lo que este trabajo se relaciona con la investigación planteada; principalmente, se comparte la premisa de que las relaciones de poder ayudan a construir los espacios de exclusión, donde la música conforma discursos que reproducen imaginarios sobre la mujer, el género y sus roles en sociedad.

Marco teórico

En el desarrollo de un trabajo de investigación, es de suma importancia que se debele los postulados teóricos que determinan la visión con que el investigador se aproxima al objeto de estudio. En este caso, aunque son muchos los conceptos que median el abordaje del problema de investigación en este apartado serán abordados planteamientos teóricos concernientes a: música urbana, feminismo y discurso.

Música urbana en la cultura popular contemporánea

No hay duda de que la llamada música urbana, con sus distintos géneros, se posiciona hoy día como una de las más difundidas alrededor del mundo. Como afirma Núñez Muñoz (2016) es un fenómeno tanto musical como cultural que determina, en gran medida, el tipo de entretenimiento posmoderno, como se evidencia por su presencia en diversos espacios de interacción social, tanto reales como virtuales.

No obstante, aunque se trata de un estilo musical muy popularizado, lo cierto es que carece de una delimitación teórica específica, y deja como mejor opción apropiarse la concepción dominante. Esta reconoce a esta música como el registro o conjunto de géneros musicales clasificados bajo tal etiqueta (Gaztambide, 2011). Múltiples, sin embargo, son los géneros que se clasifican bajo este término: *rap*, *hip hop*, *reguetón* y *trap*. Además de estos, en distintas regiones aparecen adaptaciones y transformaciones que dan lugar a otros géneros como el *dance hall*, la *salsa choque* y, en la ciudad de Cartagena concretamente, podría mencionarse la *champeta*, que fusionada con ritmos más «suaves», menos percusivos, ha conseguido mayor visibilidad en los medios.

El trap, música sin censura e irreverente

En estos géneros musicales, el *trap* merece una mención especial. Se trata de un género surgido en los noventa, en el sur de los Estados Unidos, pero que alcanzó su mayor popularidad entre el 2010 y el 2014. Como muchos otros géneros surgidos en las urbes estadounidenses, el trap empezó a integrarse en la música latina de forma progresiva hasta conseguir una popularidad relevante. Esto, claro, porque reconocidos artistas de reguetón empezaron a integrarlo a sus producciones musicales.

Como muchos destacan al describirlo, el *trap* es un género urbano de tinte más oscuro y triste, que hunde sus raíces musicales en géneros como el *hardcore punk*, el *gangsta rap*, el *crunk*, el *rap* y otros que dan voz a los entes en la periferia, que asumen y se apropian de su contexto sin preocuparse, necesariamente, por su transformación, aunque surgió en un contexto de crítica social. Se trata de un género que aborda temas fuertes sin tabúes, y que se populariza en América latina cuando el reguetón había empezado hasta cierto punto, a «censurarse» en cuanto al lenguaje utilizado. El *trap* habla de drogas y sexo, como «cocaína y follarse» lo definió un artista del género en España (Gómez, 2018).

El *trap*, un género de filosofía nihilista y consumista, carece de promesas de futuro mejor, como afirman Bravo y Greco (2018). Éstas “quedan anuladas, al menos de forma explícita.” (p. 46). Aunque surgió en los noventa tiene su mejor momento en el auge de los *mass media* del siglo XXI y las redes sociales. La web se convirtió en el espacio de distribución y circulación de las producciones, además del contacto entre pares, donde es posible el diálogo y el intercambio de perspectivas en torno al género y sus temáticas (Bravo & Greco, 2018). Igual que el reguetón, el *trap* es censurado por la crudeza con que hipersexualiza a la mujer, aborda el sexo, el amor y la atracción, así como las drogas y el alcohol; especialmente porque en el contexto de culturas hiperconectadas todo tipo de público se convierte en posible consumidor del género, incluyendo a

niños, niñas y adolescentes. Y porque, independientemente del momento del ciclo de vida del consumidor, la popularidad del género le permite legitimar y seguir comunicando estereotipos que la sociedad intenta superar.

Reguetón, el género urbano de mayor relevancia en Latinoamérica

Nacido de en las periferias puertorriqueñas y panameñas, como el tango en las de Buenos Aires, puede decirse que el reguetón es un género musical de gran popularidad internacional que ha pasado de la estigmatización social a la consolidación de este como género musical por excelencia en las nuevas generaciones. Esta evolución es parecida a la de la champeta en Cartagena de Indias.

Por consenso, se afirma que el reguetón tiene sus orígenes en los noventa en los barrios rurales de Panamá y Puerto rico, derivado del reggae y del hip hop latino, con influencias de diversos ritmos latinos. Algunos, no obstante, niegan su origen puertorriqueño, pero es indiscutible que su popularidad aparece con Daddy Yankee y otros representantes del género originarios de dicho país.

Ahora bien, en tanto que luego de su boom, al menos en Colombia, el *dancehall* perdió su popularidad la del reguetón solo ha ido en aumento, y han surgido diferentes tipos, según sus mezclas y gran cantidad de intérpretes de ambos sexos, aunque especialmente intérpretes masculinos y heterosexuales. Las mujeres todavía son invisibilizadas pero cada vez son más quienes lo interpretan. A diferencia de la balada y el pop latino, en el reguetón la letra no es lo más importante, una de las mayores críticas al género es su carencia de profundidad y su pobreza lingüística; no obstante, como casi todos los géneros musicales aborda realidades tales como el amor, el abandono, el deseo, el desamor y el odio, donde hombre o mujer son los protagonistas.

Además de las anteriores, en el reguetón priman, de forma especial, las temáticas referidas a la relación sexual, a la cópula; se destaca la sensualidad y un erotismo, que según muchos, no merece tal denominación. Se caracteriza, igual que el trap, por su forma explícita de abordar dichas temáticas en tanto en otros géneros musicales se recurre con mucha frecuencia al eufemismo y la metaforización de los que el reguetón generalmente carece. Unido a eso, en el reguetón a la música y la letra se une la imagen que muestra, con una característica forma de vestir tanto para el hombre como la mujer, en las que en éstas se destacan de forma especial los “atributos” físicos, unido al lujo y la ostentación en los paisajes.

La mujer en el reguetón: manifestaciones de la voz femenina en el género urbano

Todavía no existe como tal una definición de reguetón femenino, hacerla probablemente generaría el mismo tipo de polémicas que genera hablar de literatura femenina. Porque el reguetón producido por mujeres, según afirman productores y artistas, no pretende ser exclusivo para las personas que se reconocen como tal, sino que se dirige al conjunto de los adeptos a este género musical.

No obstante, es cierto que algunas de las canciones gozan de cierto estigma entre los individuos de género masculino, como muestran por ejemplo las múltiples parodias respecto a los hombres a los que les gusta *Tusa* de Karol G, en colaboración con Nicky Minaj. Así es que para este trabajo se entenderá como reguetón femenino al que es cantado y protagonizado por mujeres, que refiere a las percepciones y sentimientos de éstas, discursivizados por medio de la música, la danza y la letra del reguetón.

El reguetón, como muchas otras expresiones culturales y la musicales, no ha contado con igual presencia de intérpretes femeninos y masculinos desde sus orígenes. De hecho, debido a sus discursos legitimadores, podría creerse que las mujeres no deberían esforzarse por conseguir un espacio en dicho nicho. Sin embargo, la integración plena de la mujer a la vida pública, y las libertades de expresión y de elección, así como la autodeterminación, posibilitan la aceptación de su presencia en tal campo. Sin embargo, aunque muchas en efecto pueden apropiarse del discurso masculino, normalmente coherente con el contexto cultural en el que surge y se populariza, otras artistas producen lo que algunos llaman «reguetón de empoderamiento».

La música, como todas las artes, posee una función social, según la perspectiva de autores (Cruz-Díaz & Guerrero Moreno, 2018) y Fabbri, s.f.). Como arte, no tiene el deber de «enseñar» o transformar la sociedad, podría apearse a la premisa romántica del arte por el arte e interesarse solo en la producción y comunicación de una percepción estética. Sin embargo, está demostrado que las canciones guardan una estrecha relación con la historia y la cultura, como muestran incluso canciones infantiles como *Mambrú se fue a la guerra*, *Tengo una muñeca vestida de azul* y *The London bridge is falling down*; las cuales reflejan hechos históricos o valores morales. De modo que la música no puede librarse de su función social, especialmente la música con letra, la cual comunica discursos.

Así pues, que intérpretes femeninas aparezcan en el reguetón y otorguen roles activos a las mujeres en sus letras, las «empodere» y las haga ser escuchadas. Se une a la línea de los diversos intentos por derribar los estereotipos de género que impiden la presencia de mujeres en distintos lugares a los que ya tiene acceso. Así también, las alienta a desprenderse de los ideales de sumisión que posibilitan los diversos tipos de violencia de género y otros actos machistas de los que suelen ser víctimas.

Claro que el reguetón femenino, como el masculino, es un género comercial y, por lo

tanto, es esperable que no siempre rompa los esquemas, en tanto pretende ser consumido. Sin embargo, artistas como Karol G, que se reconocen como feministas, manifiestan un deseo de empoderar a las mujeres a través de la música. Aun así, las temáticas persisten, puede decirse que lo que cambia es la manera de abordarlas. Del mismo modo, la moral del reguetón, incluso desde voces femeninas, es en gran medida la misma.

Así como al *trap* se lo considera nihilista y consumista, puede decirse que el reguetón es hedonista y consumista. En el reguetón sí hay esperanzas de superación, pero celebra una cultura del placer y del disfrute, censurada casi siempre por motivos religiosos y de moral conservadora. Rodríguez (2018) señala que el reguetón celebra una sexualidad libre, en la que las relaciones románticas no son las relaciones ideales de la burguesía que aparecen en la literatura y la televisión. Resalta que en el reguetón las relaciones monogámicas tradicionales son desbancadas en favor del placer y la libertad sexual, casi siempre del varón.

La relación sexual, además de ser parte de un vacilón más amplio, entrelaza unas relaciones de género interesantes. Por un lado, contiene todos los elementos patriarcales de subordinación de las mujeres. Por otro lado, al ser una relación de solo placer, establece mujeres activas en el proceso de esa sexualidad. Cuando Glory cantaba: “no me des más na’ que me duele la popola... dame por detrás que me duele la popola” se ubica en una posición de participante en un proceso placentero. No es solo la receptora de una acción masculina (Rodríguez, 2018, pp. 34-35).

Como se dijo antes, el reguetón femenino no abandona las temáticas y tampoco cambia, necesariamente, dicha perspectiva de las relaciones románticas y de género; el goce, el disfrute, toda la cultura del hedonismo que aparece en el reguetón, permanece en su manifestación femenina. Sin embargo, aparece la perspectiva opuesta, en la que las mujeres, como respondiendo a Reykon, no pretenden hacerse las santas y reconocen lo que les encanta; en línea con los

postulados de Viera (2018), estas voces reconocen a la mujer como ser sexual y como ser autónomo y con voluntad en los distintos aspectos de su vida. Este hecho se evidencia en canciones como *Duro y suave*, de Leslie Grace y Noriel.

Puede decirse que las mujeres del reguetón actual se niegan a ser encasilladas en el paradigma casi medieval de las *evas* y las *marías*, que todavía aparece en las interpretaciones masculinas, como analiza Galluci (2008). Es decir, si deciden ser la *femme fatale* o la mujer sumisa que espera y se entrega, es por decisión suya y, en todo caso, tienen algo que decir a su contraparte masculina.

De modo que puede decirse que entre las voces masculinas y femeninas del reguetón se establece una suerte de diálogo, que a veces aparece explícitamente, en el caso de los dúos como en *Love with a quality* de Karol G y Jr., *Gong o Justicia*, de Natti Natasha y Silvestre Dangond, en los que la infidelidad femenina aparece libre de censura y justificada como consecuencia de las acciones masculinas, independientemente de que aparezcan términos que sigan reproduciendo estereotipos.

Feminismo

Puesto que Karol G, la intérprete cuyas obras musicales se tienen por objeto de estudio en este trabajo, se reconoce a sí misma como feminista y no solo porque aquí pretenden observarse las dinámicas discursivas de las relaciones de género en el reguetón, entre otros aspectos, se considera pertinente abordar esta temática.

Dadas sus múltiples manifestaciones, en la actualidad sería más apropiado hablar de feminismos; sin embargo, autoras como Valera (2019) plantean dos formas de concebir el feminismo: como idea y como movimiento político. Ambos postulados, la idea y el movimiento, tienen que ver con el empoderamiento femenino y el garantizar la igualdad en la vida pública de las mujeres ante los hombres, así como la satisfacción de todos los derechos humanos y sociales de las mujeres desde la infancia hasta la vejez.

El feminismo como idea y como movimientos se concibe de distintas maneras, y algunos tipos son totalmente opuestos a otros. Así, existen feminismos pro-elección y feminismos pro-vida, postulados feministas que defienden la igualdad social y antropológica de hombres y mujeres; y postulados que conciben a mujer y varón como individuos diferentes psicológica, biológica y socialmente. Hay feminismos que, fieles a la teoría *queer*, conciben el género como una construcción social y feminismos que, sin desconocer el aspecto social del género, lo conciben como inseparable del sexo biológico. Feminismos conservadores, capitalistas, ecologistas, decolonialistas, liberales, etc. Sin embargo, todos tienen en común el reconocimiento de la mujer como ser autónomo y pensante, capaz de conseguir sus propósitos personales, siempre y cuando, no sea víctima de otras desigualdades que comparte con el género masculino, como la pobreza, que, sin embargo, le afectan de forma diferente.

La discusión sigue abierta, en torno a si el feminismo es uno solo o son muchos. Sin embargo, podría decirse que el feminismo que se abraza en este trabajo es el feminismo como

idea, según la explicación de Valera (2019), que viene a ser el pensamiento empoderador, no hegemónico, de mujeres que se hacen escuchar contra distintas manifestaciones de violencia patriarcal. Se trata de la lucha sistemática por derribar los patrones de comportamiento y discursos machistas que justifican la estereotipación, la cosificación de las mujeres y la violencia de género.

(...) quiero mostrar a una mujer fuerte, segura de sí misma y que no se deja intimidar.

(...) Haciéndome respetar. En mis letras puedo contar muchas cosas, incluso historias de amor enloquecido por un hombre, pero al final siempre dando la visión de una mujer determinada y con criterio (Karol G, 2018, [entrevista con ABC]).

Es bastante probable que gran parte de las intérpretes de reguetón no hayan leído bibliografía referente a la ideología o movimiento feminista, pero son capaces de reconocer el machismo y oponerse a él. Esto posibilita un análisis feminista de sus discursos. Si bien en muchos ámbitos todavía existe una brecha de género, una de las principales preocupaciones del feminismo contemporáneo en occidente tiene que ver con la aceptación, el trato igualitario y el respeto a las mujeres que se han hecho un espacio en la vida pública asumiendo roles y comportamientos distintos a los tradicionales.

Estereotipos y relaciones de género

Podría decirse que el reguetón se ha integrado tanto en la cultura de masas y se ha acogido por las personas, porque responde a ideas propias del contexto, a pesar de que se opone a postulados morales y religiosos hegemónicos. Por lo tanto, y teniendo en cuenta la importancia social de la música, los estereotipos que allí aparecen, existen o se construyen en la realidad.

Un estereotipo es una imagen o representación social que se construye en torno a un grupo, que encasilla y prejuzga. Casi siempre tiene su origen en aspectos de la realidad, pero

aparece de una forma exagerada y generalizante. Los estereotipos, junto con otros elementos como la identidad, determinan la naturaleza de las relaciones sociales. “Las representaciones son pensamientos que se fabrican poco a poco, a partir de reservas de saberes, de conocimientos científicos, de tradiciones, de ideologías y de religiones” (Fernández, 2016, p. 54). Esta autora recalca que la representación no anula las interpretaciones individuales, pero éstas responden a la imagen del grupo porque de otro modo la comunicación sería imposible.

Los estereotipos pueden ser raciales, de clase, de nacionalidad o profesión, religiosos y también de género. Y como el “género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y una forma primaria de relaciones significantes de poder” (Scott, 2013, p.289). Los estereotipos de género determinan el tipo de relaciones que se construyen entre los sexos o géneros, las cuales no son siempre relaciones románticas, aunque estas sean las que primen en el reguetón.

Al determinar las relaciones de género de los estereotipos depende la forma en que se interactúa entre los sexos y las expectativas sociales, familiares e incluso individuales que tienen las personas de sí mismas.

Algunos estereotipos son antiguos, y pueden ser comprendidos desde el aspecto histórico-religioso y biológico. Pero como estas imágenes se construyen con las sociedades, muchos son de reciente aparición, o temporales, como sucede con los estereotipos de belleza, de los que las mujeres suelen ser las víctimas más frecuentes.

El reguetón legitima y construye estereotipos en torno a las mujeres y sus cuerpos, pero también hace lo mismo con las representaciones de la masculinidad. Así también, junto con estereotipos de género asociados al comportamiento, posibilita el surgimiento de nuevos estereotipos de belleza. En el reguetón, como se ha visto antes, los hombres se presentan como seres viriles y promiscuos, renuentes al compromiso, a menos que aparezcan mujeres especiales,

virtuosas, que les hacen replantear su posición. Pero, además de esta mujer virtuosa y especial, el reguetón también presenta a las mujeres como objetos para usar y desechar, entes pasivos que esperan ser escogidas, o seductoras fatales que también pueden ser traidoras. A este trabajo interesa las representaciones de género que aparecen en el discurso femenino, o la forma en que estos mismos estereotipos son replanteados.

Machismo

Machismo es el término con que generalmente se alude a diversidad de actitudes y comportamientos socialmente aceptados, aunque cada día más cuestionados, que reproducen la idea de la superioridad del hombre sobre la mujer. Junto con el término «patriarcado» constituye gran parte del constructo teórico de la ideología y el movimiento sociopolítico feminista, en tanto aquello contra lo que lucha el feminismo es la desigualdad del hombre y la mujer como consecuencia del machismo de las culturas patriarcales. No obstante, la preocupación por erradicar el machismo no se relaciona solamente con las oportunidades de participación de la mujer en la vida pública, sino que afecta las relaciones de género en la vida privada.

Estudios, como el de Ramírez et al. (2017), se preocupan por la correlación que entre machismo y violencia intrafamiliar y de género. Para el caso, estos autores señalan el papel de la televisión en la perpetuación del machismo al presentar a las mujeres en roles serviles ante el varón y a éste como criatura grotesca, muchas veces sin clase o autonomía; en todo caso, por amor, dinero, costumbre o estabilidad las mujeres se muestran como criaturas dependientes del sexo masculino.

Por otra parte, señalan Felitti y Rizzotti (2016) que “las representaciones sociales, como sistemas de interpretación que rigen nuestra relación en el mundo y con los otros, orientan y organizan las conductas y las comunicaciones” (p.15.). Conforme a estos planteamientos, el

machismo es un tipo de representación social, y como tal siempre asociada a estereotipos, que tiene formas específicas de manifestarse conforme a la cultura y el territorio, siendo más preocupante en unos espacios que en otros.

América latina dista de destacar por sus indicadores equidad de género, aunque en lo social y laboral ha avanzado bastante. Sin embargo, discursos que encasillan tanto al hombre como a la mujer persisten en la cultura y sus manifestaciones; y es la música, específicamente la urbana, una de las que expresa en mayor medida este pensamiento, a través de sus letras, sus artistas e incluso sus ritmos y los movimientos corporales asociados.

Las sociedades siempre definen, en gran medida, los comportamientos esperables de los individuos según el sexo, la posición social, el nivel de educación e incluso la raza o la casta. Así pues, no es incoherente afirmar que las sociedades patriarcales y machistas establecen ideales de mujer y de varón; y como es norma social, que se persiga o señale un comportamiento contrario a lo establecido; cuando la mujer y el varón se apartan de los roles asignados, éstos suelen ser criticados. Aunque, algunas veces, también admirados.

Sin embargo, aunque no todos los postulados feministas se adhieren a tal planteamiento, se asume casi como verdad científica que el género es una construcción social. En términos de Beauvoir, *no se nace mujer, se llega a serlo*. Esto plantea la posibilidad de hablar de feminidades y masculinidades. Bajo esta perspectiva, no hay una sola manera de ser mujer o de ser varón, aunque ya en lo teórico se ha trascendido incluso la necesidad de identificarse de forma binaria.

Masculinidades

Masculinidad no es un término exclusivo del postulado feminista, puesto que posturas religiosas, masculinistas, antifeministas o simplemente no feministas, también hablan de esto, en tanto cada perspectiva tiene una idea de cómo debe ser un hombre. Sin embargo, *grosso modo*, es posible hablar de masculinidades conservadoras y masculinidades transgresoras; de hecho, podría hablarse, aparte de masculinidades machistas.

A saber, la masculinidad machista o tóxica sería la que perpetúa los comportamientos de opresión contra la mujer y el débil, que reprime y persigue en el hombre el comportamiento o inclinación no viril. Englobaría en realidad, el modelo hegemónico y heteropatriarcal de masculinidad que muchos postulados feministas reconocen como el único modelo socialmente aceptado. Es un tipo de masculinidad casi siempre asociado al sexo biológico, y, por lo tanto, altamente falocéntrica.

Por otra parte, se podría hablar también, de masculinidades conservadoras o tradicionales, asociadas también al sexo biológico, es decir, *cisgénero*. Englobarían diferentes formas de ser hombre, y exaltan muchos valores de la virilidad, el *establishment* patriarcal y el rol tradicional de proveedor y protector. Esto, sin considerar a la mujer como inferior, y sin perseguir el ejercicio de la sensibilidad o la creatividad de los varones; claro, siempre y cuando sigan cultivando la virilidad (Herman, 2006). Este es el tipo de masculinidad que promueven algunos movimientos religiosos (no solo cristianos), posturas antifeministas, no feministas, pero también algunos feminismos como el de la diferencia y ciertas ecofeminismos.

Otras serían las masculinidades transgresoras, no patriarcales o antipatriarcales, no cisgénero, e incluso no binarias. Tienen que ver más que con un ideal de masculinidad, con diferentes manifestaciones particulares de individuos de sexo masculino o femenino, que se autorreconocen como masculinos. Incluye masculinidades bastante tradicionales orientadas al cuidado y la solidaridad con el género femenino, pero también masculinidades completamente nuevas de reinención constante (Chiodi et al., 2020; Hern y Cabello Tijerina, 2017). En cuanto a este tipo de masculinidad y el reguetón, Bad Bunny ha roto esquemas al denunciar el maltrato a la mujer, reconocerlas como entes con voz propia y defender la masculinidad y feminidad de personas transexuales y transgénero, mientras se opone a la homofobia que caracteriza en gran medida a este género musical. (Castro Saucedo et al., 2018).

Feminidades

Igual que masculinidad se refiere a la forma en que se es hombre conforme a los parámetros sociales, la feminidad responde a la forma en que se considera que alguien es mujer. Desde múltiples perspectivas la feminidad se asocia con la delicadeza, la sumisión y la sensibilidad, así como con la apropiación de los estereotipos de belleza de su contexto. Sin embargo, el feminismo no solo trajo consigo la inserción de la mujer en la vida pública y en diversos campos sociales y laborales, sino que aquello debió emparejarse con el cuestionamiento de los estereotipos y los roles asociados al género que restringían (y siguen restringiendo) a la mujer a labores de cuidado.

Hoy día, igual que se habla de múltiples maneras de ser masculino, se contemplan distintas maneras de ser femenina. Están quienes defienden la feminidad tradicional por razones ideológicas, religiosas o que simplemente no se lo cuestionan (Herman, 2006). Y quienes reconociéndose femeninas, procurando la belleza, la sensibilidad y la delicadeza; procuran

también la consecución de sus metas personales y profesionales, aunque implique asumir comportamientos y roles socialmente reconocidos como masculinos.

Múltiples postulados feministas reconocen dos criterios de feminidad asociados a la mujer desde la edad media, uno define a la mujer virtuosa, entregada a su hogar, a su marido y a la religión y la moral a la que se considera una *María*. Por el contrario, la mujer seductora, misteriosa, que *puede hacer que un hombre se pierda a sí mismo*, es la *Eva* o más bien la Lillith, la *femme fatale*. El reguetón, tanto desde la voz masculina como desde la femenina, cuestiona y a la vez legitima tales estereotipos.

Como muchas letras del género urbano, la mujer de hoy se reconoce a sí misma como capaz de ir más allá de ambos extremos, y toma para sí lo que le conviene o fluye entre esto y aquello conforme a cómo le plazca. En los múltiples conceptos de feminidad actual, se destaca el reconocimiento abierto de la sexualidad femenina. La mujer afirma y se enorgullece y empodera de su sexualidad y otros aspectos de su vida, y abandona los roles tradicionalmente asignados; la música urbana puede censurar o celebrar estos hechos (Luque Ruz, 2020; Rodríguez Porras, 2020; Viera Alcázar, 2018).

Igual que existen las masculinidades antipatriarcales, existen las feminidades, la concepción de individuos que se reconocen como femeninos independientemente del sexo con que hayan nacido. Así, pues, se trata no solo de feminidades feministas y empoderadas, sino de feminidades diversas, cisgénero y no cisgénero, que no se restringen a la biología.

Sexismo

Este concepto describe la discriminación o prejuicio que se basa en el género o sexo. Igual que el machismo, puede aparecer tanto en individuos femeninos como masculinos, heterosexuales cisgénero o no. No obstante, el sexismo se asocia casi siempre al comportamiento hostil, los gestos o palabras con que los hombres se dirigen o refieren a las mujeres (Angelucci B et al., 2020). Directamente asociado al machismo, es muy notable en el uso del lenguaje obsceno que refleja subordinación de la mujer al hombre; pero también se encuentra en los términos que infantilizan, reducen, cosifican o clasifican a una mujer.

El sexismo dirigido a la mujer puede aparecer en el rechazo a su presencia en determinados aspectos de la vida pública, como el no respeto u obediencia a mujeres en posición de liderazgo. Así como a su sexualidad, que aparece con la categorización y la crítica hacia las mujeres por la forma en que ejercen su libertad sexual (Amador y Comín, 2021; Angelucci B et al., 2020; Galván et al., 2021; Santos Pérez et al., 2020). En ese sentido, son sexistas términos como «puta», «zorra», «perra», «regalada», y «quita maridos»; como también lo son «mojigata» «frígida» y «mal cogida».

Se habla además de sexismo hostil y sexismo benevolente, siendo este último lo que se conoce como caballerosidad, al considerar que reduce la autonomía femenina. De igual modo, se considera que existe un sexismo específico en torno a las personas transgénero y transexuales, del que también son víctimas personas intersexuales.

En el sexismo podría hablarse del cuerpo femenino como una subcategoría, en tanto está directamente asociado con los estereotipos; los hombres muchas veces son tenidos en cuenta mientras que la mujer se reduce al cuerpo que posee y a la naturaleza sexual del mismo.

Marco conceptual

El marco conceptual de una investigación está constituido por las temáticas que no hacen parte de su perspectiva teórica, al menos no de forma directa, pero que son importantes por su recurrente aparición en el discurso y porque son necesarias en el proceso de análisis e interpretación de los datos.

Violencia simbólica

Este concepto aparece por primera vez en la obra de Pierre Bourdieu (1999) con el fin de explicar las dinámicas de los distintos tipos de dominación en las sociedades. En este caso, hacer la violencia subyacente o invisible que posibilita la legitimación del poder, como se ha hecho por siglos a través de la fuerza física. Algunas posturas feministas defienden que esta violencia invisible se manifiesta a través de los estereotipos de género, aunque, sutil como es, no siempre es evidente.

La violencia simbólica «...arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas 'expectativas colectivas', en unas creencias socialmente inculcadas», transforma las relaciones de dominación y de sumisión en relaciones afectivas, el poder en carisma. (Bourdieu, 1999, citado en Fernández, 2005, p.9).

En la violencia simbólica, en cuanto respecta a la dominación masculina, puede ubicarse lo que ha venido a llamarse sexismo, en sus diferentes formas (Bourdieu, 1999). Esto porque se construye una imagen social de los cuerpos sexuados y se asocia a estas conceptualizaciones cosmogónicas y antropológicas que restringen al individuo a determinada serie de comportamientos admitidos o censurados, de forma arbitraria.

Hibridación

Entre las teorías de la cultura, la hibridación se plantea como aquella que se apropia e integra elementos o características de otras culturas a una cultura primaria que también ha surgido como producto de otra clase de hibridaciones muchas veces gracias a la colonización política o cultural. El término, según García Canclini (1997) da cuenta de las mezclas entre tradicional y moderno, y culto, popular y masivo; considerando que a diferencia de las hibridaciones biológicas las culturales pueden ser fecundas. El término es útil, según el autor, para comprender una considerable diversidad de fenómenos de carácter cultural.

***Mass media* y cultura de masas**

La música urbana ha alcanzado la popularidad que posee gracias a los mecanismos actuales de difusión, los cuales encajan en lo que muchos autores denominaron *mass media*; entre ellos se encontraban la radio, la televisión, las revistas, los periódicos, el cine, la fotografía y el cómic, etc. Pero, la música urbana, es mayormente escuchada por los jóvenes, y estos utilizan poco aquellos medios de comunicación masiva más tradicionales y prefieren las redes sociales, canales como YouTube y Spotify, los cuales “democratizan” la música y posibilitan una más rápida difusión de la misma. Además, las redes sociales y la internet en general son espacios que hacen de las “masas” algo más compacto, donde las tendencias, que se imitan, son una de sus características principales.

Cultura de masas designó a la cultura del siglo XX y la reflexión en torno a las mismas surgió a finales del siglo XIX, no refiere a la sociedad actual, sin embargo, esta conserva muchos de sus comportamientos en tanto los autores coincidieron en reconocer las masas como aquellas que implicaban el movimiento unidireccional de un amplio grupo de personas en lo social, político o cultural (Fernández y Delfino, 2004). De hecho, podría inferirse, que como parece plantear Adell (1998) la cultura de masas solo fue un simulacro.

Justificación

La música urbana constituye, en la actualidad, uno de los géneros más ampliamente escuchados y altamente populares y ha propiciado, incluso, el desarrollo de una subcultura en la que el reguetón y otras músicas urbanas son el centro. En este caso, se analizan algunas canciones de la artista colombiana Karol G, acompañada de intérpretes masculinos. Se tiene en cuenta que la idiosincrasia de uno y otro ente en la canción se toma como altamente representativo de las mentalidades femeninas y masculinas actuales. Esto se debe a la identificación con sus letras y expresión que manifiesta un considerable grupo de la población a través de las redes sociales virtuales y las expresiones de la vida diaria. Además de esto, Colombia es actualmente uno de los grandes exponentes de este género; también cabe destacar que Karol G ha conseguido hacerse reconocida internacionalmente; de ello, que se explique porque en este trabajo ella representa las voces femeninas, puesto que al gozar de gran prestigio en el medio musical posibilita obtener una imagen de la mujer en el género urbano.

Por otro lado, la investigación tiene como finalidad comprender las dinámicas de interacción y de construcción de relaciones entre lo masculino y lo femenino a partir de los tópicos y estrategias discursivas las relaciones presentes estas canciones, sobre la base de un posible intercambio o diálogo entre una representación femenina y masculina, pues es de considerar que los análisis previos han pasado por alto lo que significa esta dinámica.

Por otra parte, explorar el género urbano implica entender la música como una manifestación y expresión del lenguaje; es decir, una herramienta que transmite contenidos, mensajes o ideas; por ende, es posible afirmar que las letras de las canciones que se escuchan crean, reproducen, contradicen e inciden en el sistema ideológico.

Así, el género urbano permite comprender un poco, desde su diversidad, la actual sociedad latina y colombiana, y su relación con la construcción de identidades y relaciones, debido a que la música influye y refleja el tipo de sociedad en que se vive.

Ahora bien, entre los diversos géneros que incluye la música urbana, cabe precisar que el reguetón como género musical goza de gran popularidad, de manera que al ser de los más escuchados por los jóvenes sigue tomando terreno en el escenario internacional.

Por ello, en vista de su gran influencia e importancia, no es de extrañar encontrar diversos trabajos o investigaciones sobre éste y otros géneros urbanos que tratan de ver cómo es que sus canciones reproducen creencias sobre las relaciones entre mujeres y hombres, su sexualidad, y la influencia que tiene entre los jóvenes.

Por lo tanto, resulta necesario investigar en qué forma se relacionan los hombres y mujeres en una canción, en razón de que cómo se ha planteado anteriormente. Las investigaciones previas se han enfocado en analizar el tema de la sexualidad, identidad y violencia de género desde canciones donde la voz del artista es masculino o femenina. De este modo, es casi inexistente que se hable de un diálogo entre un hombre y una mujer en una misma canción; además, muchos de estos estudios se han hecho desde posiciones taxativas y censoras, cerradas a la aceptación de la figura femenina como sujeto de maldad, deseo, infidelidad, etc., como si se tratara de la división medieval entre *evas* y *marías*.

Siendo las cosas así, aunque es cierto que el reguetón y la música urbana en general, fue y aún se reconoce como mayoritariamente masculinos, aun cuando ya existían intérpretes femeninas (Glory, la Sista, Ivy Queen), y en los últimos años ha aumentado la cantidad de artistas femeninas que son reconocidas. Entre ellas se encuentra Karol G, Becky G, Cazzu, Farina, Natti Natasha, Leslie Grace que son algunas de las más

escuchadas actualmente. Debido a este progresivo reconocimiento y la tendencia a realizar colaboraciones en los últimos años, ha habido varias canciones entre un hombre y mujer, sobre las que no se ha pretendido dar cuenta de las relaciones y dinámicas que comparten ni cuáles son sus tópicos.

Sabido todo esto, podría decirse que la principal justificación de este trabajo de investigación se relaciona con el aporte que hace a los estudios del discurso en el área, resultando hasta cierto punto innovadora al tener en cuenta el diálogo entre la representación femenina y la masculina.

Marco metodológico

En este apartado, como en toda investigación científica, se abordan las metodologías a utilizar que rigen la ruta de investigación y la forma en que se realiza la aproximación al objeto de estudio y son tratados los datos. En este caso, se opta por un diseño metodológico cualitativo, hermenéutico-interpretativo a través del análisis del discurso.

Diseño metodológico

Los diseños cualitativos son entendidos como aquellos en los que las preguntas e hipótesis de investigación pueden irse desarrollando de forma paulatina. Es decir, a diferencia de los métodos cuantitativos, no toda la investigación se estructura antes de su comienzo, sino que en esta es posible replantear la dirección del estudio, las preguntas, hipótesis e incluso los objetivos (Hernández Sampieri et al., 2014).

En la aproximación cualitativa hay una variedad de concepciones o marcos de interpretación, que guardan un común denominador: todo individuo, grupo o sistema social tiene una manera única de ver el mundo y entender situaciones y eventos, la cual se construye por el inconsciente, lo transmitido por otros y por la experiencia, y mediante la investigación, debemos tratar de comprenderla en su contexto (p. 9).

A diferencia del enfoque cuantitativo, en el cualitativo no se tiene como finalidad generalizar los datos de la muestra a la población total, sino que se quiere analizar profundamente la muestra o los datos con los que se cuenta. En ésta, se comprende la información y se desarrollan temas; además, se usa la estadística de forma moderada. Y los datos, como en este caso, pueden consistir en producciones audiovisuales, imágenes o documentos (Hernández Sampieri et al., 2014). Además de esto, el enfoque cualitativo posibilita que el investigador realice el análisis sin ignorar sus propias creencias, así como

la relación con el objeto o sujetos de estudio.

Enfoque de investigación

Entre algunos de los enfoques de investigación de las ciencias sociales y humanas se encuentra el hermenéutico interpretativo, que no es más que aquel que persigue la comprensión, la interpretación de los hechos como si fueran textos.

(...) en las ciencias sociales se busca comprender y no explicar. Comprender representa así la concepción metodológica propia de las ciencias humanas. El método de la comprensión, afirman los hermenéuticos, busca entender o interpretar el sentido y el significado de los actos humanos. (Bernal Torres et al., 2016, p.40).

Es decir, no se persigue la explicación de por qué se presenta tal o cual fenómeno, como, por ejemplo, los estereotipos machistas en la música urbana, sino que se busca comprender el sentido del uso, los momentos en que se usan y por qué; a pesar de que, claro, la explicación pueda ser tenida en cuenta en la construcción de hipótesis que van surgiendo durante el análisis.

Metodología de la investigación: ACD.

Entre los estudios de la lengua en uso y en su contexto, se encuentra ACD desde el que se analizan los elementos utilizados en el proceso de comunicación para la comunicación del mensaje conforme a sus intenciones; pero, también, a la forma en que posibilitan la transmisión, legitimación, conservación o construcción de determinadas posiciones ideológicas.

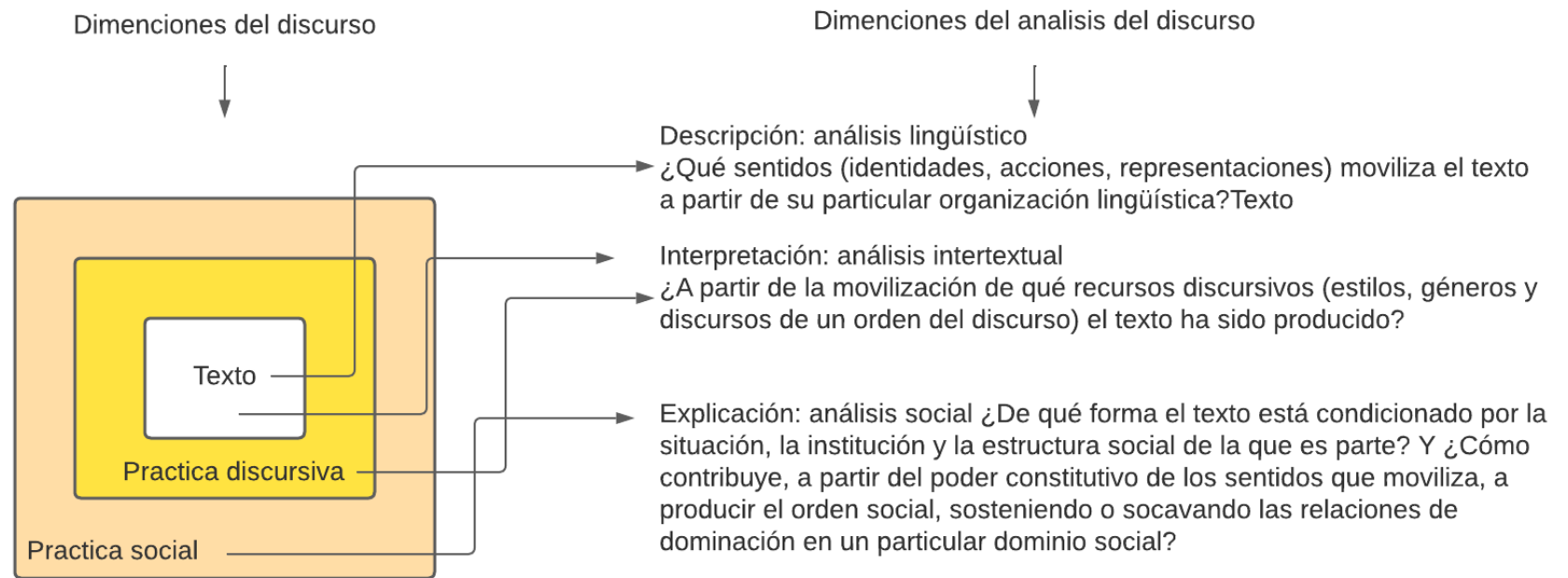
Destaca en ese aspecto, el ACD ante el que se pretende presentar una posición, a favor o en contra del discurso objeto de análisis.

Tal es la perspectiva del presente trabajo, ya que las letras de canciones configuran algunas de las expresiones discursivas que, en palabras de van Dijk (1998), transmiten ideología “persuasivamente, de un modo más indirecto, implícito o sutil” (p.329), pues en éstas se comunican visiones ideológicas de forma indirecta que pueden reconocerse tras un análisis semántico, pero no necesariamente de forma directa.

Por lo demás, el reguetón claramente ha normalizado ya muchas conductas y visiones respecto a lo que es ser hombre o mujer por lo que para el oyente común podría no ser evidente el mensaje comunicado o, al menos, sus implicaciones ideológicas; esto, desde la construcción de determinados modelos mentales (recurriendo a terminologías planteadas por van Dijk).

Ahora bien, para efectos de este trabajo de investigación, el análisis del discurso se tendrá en cuenta el modelo tridimensional de discurso de Norman Fairclough:

Gráfico 1. Dimensión discursiva y dimensión de análisis



Fuente: Citado de Stecher, Antonio (2010)

Forma de recolección de datos

La presente investigación analiza varias canciones contemporáneas de la música urbana, interpretadas por una mujer y un hombre en una misma canción en la que establecen un diálogo. Para llevar a cabo este análisis, se seleccionaron algunas de las canciones de la artista colombiana Karol G, con diferentes artistas masculinos de este género, porque en ellas la reconocida cantante canta en compañía de un hombre, en un diálogo.

Capítulo II

A este capítulo corresponde la aplicación de las teorías y el análisis del discurso que constituye esta investigación, para ello se presenta en primer lugar se determinó la muestra, la forma en que se abordarían los datos y finalmente, la descripción y el análisis de estas canciones de la artista Karol G con otros intérpretes de sexo masculino.

Muestra

Como se ha mencionado, para este análisis se escogieron algunas canciones de la cantante antioqueña Karol G en compañía de intérpretes masculinos de distintas nacionalidades, pero cuyas producciones musicales pertenecen también al género urbano. Así, el corpus investigativo está conformado por las siguientes siete canciones.

1. Ahora me llama (2017) del álbum Unstoppable de Karol G y Bad Bunny
2. Hello (2017) del álbum Unstoppable de Karol G y Ozuna
3. Eres mi todo (2017) del álbum Unstoppable de Karol G y Kevin Roldan
4. La dama (2017) del álbum Unstoppable de Karol G y Cosculluela
5. Culpables (2019) del álbum Ocean de Karol G y Anuel
6. Creeme (2019) del álbum Ocean de Karol G y Maluma
7. Follow (2020) album Follow de Karol G y Anuel

Tratamiento de los datos

Conforme a los planteamientos del análisis del discurso, para la interpretación de los datos se tienen en cuenta los siguientes aspectos:

Tópicos.

Con tópicos o macroestructuras semánticas, van Dijk se refiere a una de las estructuras del discurso implicadas en el proceso de expresión o formación de la ideología que se derivan de las proposiciones de un discurso “incluyen lo que es relevante o importante para los participantes. A menos que los receptores tengan "lecturas" alternativas de un discurso, los tópicos encabezarán el modelo, y generalmente serán más accesibles para el procesamiento posterior” (van Dijk, 1998, p.332). El autor, además, afirma que los tópicos son eso que las personas recuerdan de un discurso pasado el tiempo, aunque generalmente referentes a lo que es más importante para el receptor. Los tópicos vendrían a ser las proposiciones que expresan ideas u opiniones.

(...) del mismo modo estas estructuras de modelo también serán utilizadas para una abstracción y generalización ulteriores y, por lo tanto, como la base para la confirmación o construcción de actitudes ideológicas e ideologías mismas, a menos que alguna contrainformación desacredite el discurso o a sus escribientes/hablantes por ser tendenciosos. (Van Dijk, 1998, p.332)

Así es como los tópicos, que además configuran “los hechos” utilizados en los argumentos retóricos, son los constructores o transmisores de ideología por excelencia en las distintas categorías discursivas.

Los tópicos analizados en esta investigación son los siguientes:

Tabla 1. Tópicos de investigación.

Tópicos	Definición
Independencia femenina	Expresada mediante una actitud activa y liberación con respecto al sexo e independencia económica de la mujer hacia su expareja o pareja, se observa claramente en las canciones número 1, 2 y también desde cierto ángulo la 4.
Amor	Se da muy poco y en las canciones (3 y 6) se da a conocer por la importancia del otro o la dependencia de uno hacia el otro.
Sexo	Es el tema más tocado en todas las canciones, aunque en algunas es hablado en menor o mayor medida. las canciones 2 y 7.
Infidelidad	Ligada con la búsqueda del placer y venganza (5) y el desamor (implícitamente la canción 1).

Fuente: Elaboración propia (2022).

De estos se tiene en cuenta la frecuencia con que se utilizan y si son expresados por la voz masculina o femenina, además, la forma en que estos son tratados, si se legitima o

cuestiona algún estereotipo asociado al tópico.

Estrategias discursivas.

Puede decirse, en lenguaje común, que las estrategias discursivas se refieren a los mecanismos usados por los hablantes para comunicar más efectivamente su mensaje, remarcando lo que desea y restando importancia a lo que considera menos relevante, cosa que en la oralidad se ve acompañada del lenguaje corporal y otros mecanismos de la comunicación.

Los enunciados producidos con el ánimo de atraer la atención de la audiencia acentúan su fuerza ilocutiva y su efecto perlocutivo, ya que en ellos se manifiesta la intención de mover hacia la acción, conmover o crear la adhesión de los destinatarios. (...) La unidad básica de los recursos expresivos es la *figura*, entendida como esquema de combinación de elementos lingüísticos o de sentido que provoca un efecto estético y persuasivo en el receptor. (...) Robrieux distingue cuatro tipos de figuras (Calsamiglia y Tusón, 2002: 341-352).

Tabla 2. Estrategias discursivas

Figuras	Nivel	Procedimientos	Efecto
1. figuras de palabras	Fónico/gráfico, morfológico o léxico	Repetición (rima, aliteración, paronomasia, juegos ortográficos, reduplicaciones, anáforas, etc.).	Intensificación, de liturgia o encantamiento
2. figuras de construcción	Sintaxis	Sustracción de elementos o adición de interrupciones en el canon de la frase (elipsis, asíndeton, paralelismo, antítesis). Repeticiones.	

3. Figuras de pensamiento	Morfología, sintaxis y semántica.	paradoja, hipérbole, lítotes, eufemismo, etc.	Relacionar ideas y jugar con conceptos
4. Figuras de sentido	Semántica y pragmática	Analogías, comparación, metáfora, metonimia, ironía, etc.	

Fuente: elaboración propia con base en

Robieux (1993) citado en Calsamiglia y Tusón (2002).

Ahora bien, podría decirse que las estrategias discursivas consisten también en el uso de las figuras “literarias” de las que puede hacerse uso también en el lenguaje común, y para el caso, aunque primen menos en la música urbana, puede hacerse uso de estas en la canción. Además, es claro que pueden encontrarse estrategias tales como el recurrir a la coloquialidad o a la formalidad, las formas de entonación, etc.

Estrategias de interacción.

En los diálogos orales, además de todas las estructuras propias del discurso, se usan estrategias interaccionales que cumplen un papel importante en lo que Van Dijk (1998) denomina “control mental” para la trasmisión de la ideología (además de tópicos habla de retórica y significado global).

Así, para este autor la dominación y la desigualdad quedan claras en las formas de interactuar dialógicamente, es decir

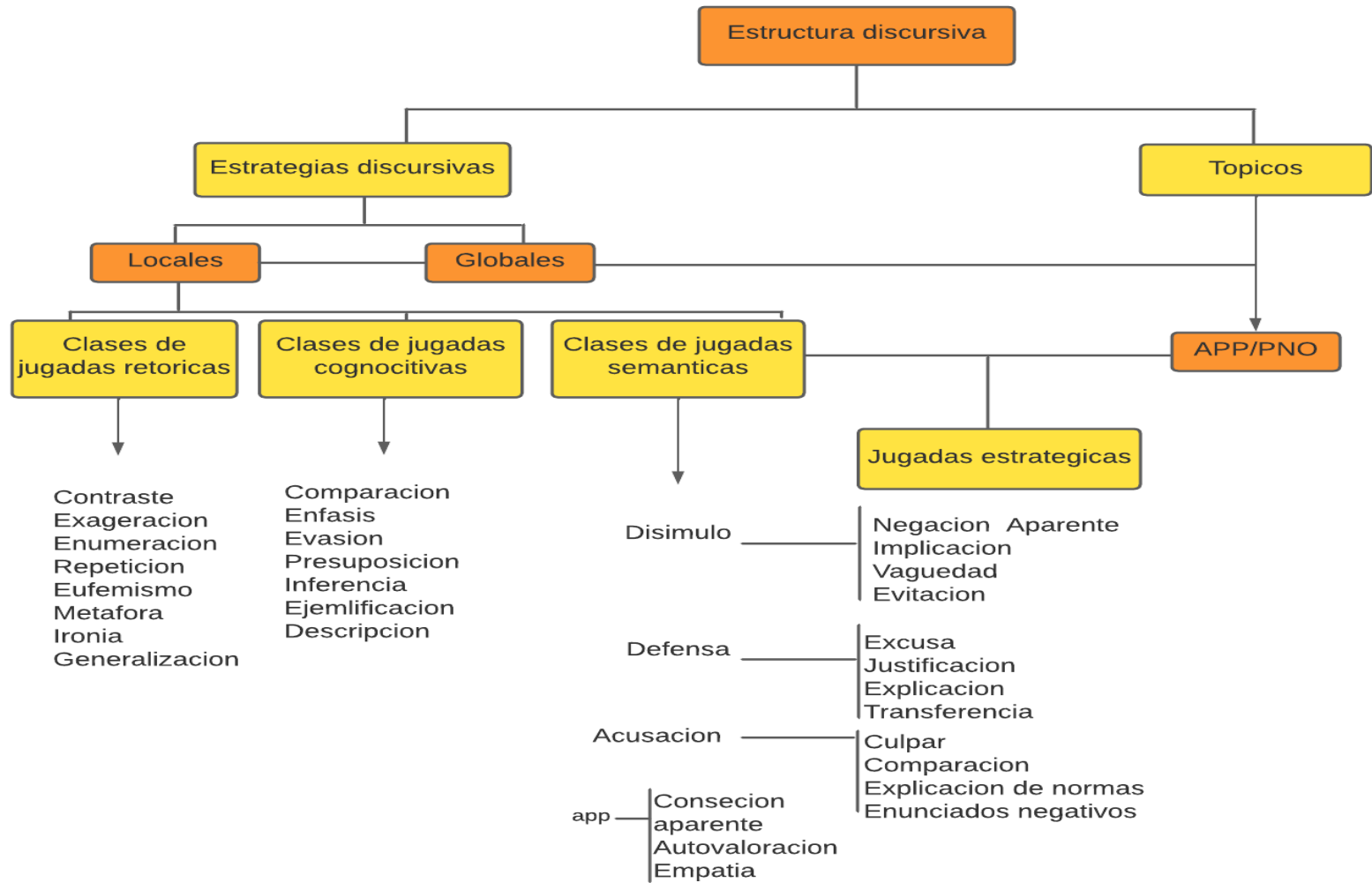
Del mismo modo en que los hablantes pueden controlar los tópicos o el estilo, ellos pueden controlar la distribución de turnos, las secuencias "esquemáticas" (quien comienza o finaliza un diálogo, reunión o sesión), las pausas, las risas, etc. El abuso de poder de los hablantes de grupos dominantes puede también ponerse en acción abierta o sutilmente, limitando la libertad conversacional de los otros. Si las mujeres, las minorías, los estudiantes, los clientes, los pacientes o la "gente común" tienen menos para "decir" en la sociedad, esto también se hará evidente y será reproducido en muchas situaciones conversacionales (p. 341).

Una colaboración musical generalmente implica un diálogo; y cuando se trata de colaboración entre individuos de géneros o sexos distintos, no siempre el discurso de uno y otro va en la misma dirección, como es el caso de las colaboraciones de Karol G.

Ahora bien, van Dijk afirma que, en lo referente a las estrategias interaccionales, los modelos pueden construirse con base en "quién dice qué" y conforme a la manera en que esta interacción se dé una u otra posición conseguirá la aprobación o inducirá a ella, pues da cuenta de los mecanismos de poder.

De una forma general, también se recurre al sistema de categorías de análisis del discurso planteado por Agudo (1999) que se puede resumir en el siguiente cuadro:

Gráfico 2. Categorías de análisis del discurso



Fuente: Agudo (1999).

Como puede verse entre las estrategias discursivas la autora tiene en cuenta la recurrencia o la presencia de determinadas figuras retóricas, “juegos”, cognoscitivos y semánticos, que son lo que serán tenidos en cuenta en este trabajo para analizar el discurso de estas canciones de reguetón femenino.

A su vez, siguiendo los planteamientos de Reboul (1986) el presente trabajo prestará especial atención a las figuras retóricas, recordando que cada grupo ideológico recurre de forma especial a determinadas figuras retóricas en su construcción del otro. Así es que se observará de forma especial la forma en que es usada la rima, la metonimia y la metáfora, la hiperbolización y otras figuras retóricas de las ya mencionadas y el esquema de Agudo (1999) que puedan hallarse al analizar las canciones de Karol G.

Descripción de análisis de los datos obtenidos

Como ha sido mencionado en este documento, las canciones del corpus que analiza son interpretadas por Karol G con artistas masculinos; cada una es interpretada por la artista junto con un artista masculino del género urbano. Todas son canciones exitosas y muy conocidas lanzadas por ella entre 2017 y 2020. Ciertamente, existen muchas más canciones de la artista a dúo con intérpretes masculinos, algunas de lanzamientos más recientes como *Voy contigo a muerte* con Camilo; no obstante, estas otras canciones fueron descartadas por no gozar de suficiente visualización en comparación con las siete seleccionadas al momento de la realización del análisis. Cabe destacar a quienes compusieron las canciones, pues los intérpretes en su mayoría hacen parte del proceso de escribir las letras, en todas las siete canciones que se abordaran se observa esto.

La primera canción para analizar es *Ahora me llama*, interpretada por Karol G y Bad Bunny, quien es reconocido en el medio como un artista transgresor, siempre en el ojo de la opinión pública. La canción pertenece al álbum *Unstoppable* y fue lanzada en el 2017 y cuenta con 951.135.193 reproducción al momento de realizar este análisis. Fue compuesta por Karol G, Bad Bunny y Daniel Echavarría; la letra plantea dos discursos contradictorios donde ambos personajes expresan su deseo de permanecer solteros haciendo su voluntad mientras aseguran que el otro permanece haciendo acercamientos, siendo insistente, como deseando que continúe una relación que al parecer no les dio la libertad suficiente. En negrilla se destaca la parte de la canción interpretada por Karol K; y sin la marca, la cantada por el intérprete masculino:

Ahora me llama
diciendo que le hago falta en su cama
sabiendo que eso conmigo no va, ya no va.

*ahora solo quiero salir con mi propio squad
es porque la noche es mía
la voy a disfrutar sin tu compañía
ahora yo quiero vivir la vida, vida, vida
al fin y al cabo esta vida es mía, mía
salí con el corazón partido y no quiero na'
ahora solo quiero los mejores tragos y la ropa traída de Dubái
y llámalo como tú quieras
lo que tú digas me resbala
yo solo vivo a mi manera
y llámame como tú quieras
lo que tú digas me resbala
yo solo vivo a mi manera
baby, deja el stalk
o en el Instagram voy a darte block
quiere volver conmigo y don't give a fuck
ya tú gastaste todos los strikes
y no pienso hablarte por más que me estés dando like
no tengo cuatro babies, tengo 23 como Mike
me va mucho mejor así soltero
janguero, bebo, fumo, hago todo lo que yo quiero
no me hables de amor verdadero
yo tengo una colombiana y se lo meto entero
yeh
y hoy yo ando con lo mío
mi squad en lo que yo confío
creció' yo nunca le bajo
no jodas, baby, y arranca pa'l carajo
y llámalo ...
y llámame ...
el estilo de vida que yo llevo
desde hace rato, a mí me encanta
estoy soltera, hago lo que quiera
y nadie levanta mi falda*

sin antes era mala
ahora viene la nueva versión y más mala
sigo haciendo fama
después yo veo que gustico llegó a mi cama
que vivir de amores
eso ya no me hace falta
yo soy dueña de mi vida
a mí nadie me manda
uoh-uh, uoh-uh, uoh-uh
yo soy dueña ...
me va mucho mejor así soltero

...
yeh
ahora yo quiero vivir la vida, vida, vida

...
ahora solo quiero los mejores tragos y la ropa traída de Dubái
y llámame ...
yeh-yeh-yeh-yeh
Karol G
Bad Bunny, baby
(Ovy On The Drums)
O-O-Ovy On The Drums
hear this music, bebé
dí-díselo Luian

Como puede verse, esta canción ilustra la situación problemática que aborda esta investigación; se observa cierta interacción y postura de la mujer al hombre y de este hacia ella. Por tal motivo, en este análisis se observan las relaciones de género que ocurren y los recursos de los que se valen para expresarse. Es importante resaltar que hubo una polémica en torno a la letra de la canción, principalmente por los versos “yo tengo una colombianita y se lo meto entero” que interpreta el cantante puertorriqueño.

Al momento del lanzamiento de la canción la crítica social resonó por la

preocupación en torno a la representación femenina en el discurso del artista y la influencia que esto podría tener en niños y jóvenes. Se criticó, así, la figura masculina de la canción y la estereotipación implícita de la mujer colombiana por parte del intérprete. Lo anterior proporciona una mirada de cómo se dan este tipo de situaciones controversiales en las que se representan las relaciones actuales a partir de la música, entre otras cosas cómo se perpetúan o se destruyen y reestructuran ciertos discursos y relaciones.

En el caso de la figura masculina que representó el artista en la canción se observan posturas machistas, pues presenta a la mujer como un objeto que él posee, por no hablar de la forma sexualizada que se refiere en general a esta. Por otra parte, es de destacar la postura que tomó la artista colombiana respecto a la canción, porque muestra su independencia y convicción tanto como desde lo que dice en la canción como fuera de esta⁴.

Para analizar la canción se tomará como referencia la metodología propuesta por Agudo (1999), se hablará de las siguientes categorías: *Tópicos o macroestructuras semánticas* de Van Dijk y *Estrategias discursivas*, para hablar de ellas también se mencionan *Las figuras* según Reboul y Robrieux (citado por Calsamiglia y Tusón.).

En la canción *Ahora me llama* se identificaron los siguientes tópicos.

⁴ Ver entrevistas Sánchez Cristo, J.(2017, noviembre 11), El trap se llama así porque habla de sexo, drogas y vida nocturna: Karol G. En W radio. https://www.wradio.com.co/escucha/archivo_de_audio/el-trap-se-llama-asi-porque-habla-de-sexo-drogas-y-vida-nocturna-karol-g/20171110/oir/3633823.aspx

Javier Hernández Chelico, “Karol G se vale del trap para hacerse oír: llevo un mensaje”, Periódico La Jornada
2 de junio de 2018, p. 6, <https://www.jornada.com.mx/2018/06/02/espectaculos/a06n1esp>

Tabla 3. Ahora me llama: tópicos.

Tópicos	Definición
Independencia femenina	La mujer no necesita a los hombres. No es controlada por nadie, específicamente el hombre, por tanto ella se siente libre de hacer lo que quiera sin él.
Separación y desamor	Después de la separación, no se quiere saber nada de su ex-pareja.
Estar soltero es mejor	Se concluye que es mejor disfrutar solo y con sus amigos que estar en una relación seria.

Fuente: Elaboración propia (2022).

Para un análisis más comprensible de las estrategias discursivas de la voz femenina y masculina en las canciones, se tienen en cuenta las categorías de *autopresentación positiva* (APP) y *presentación negativa de otro* (PNO). Éstas dos fluctúan en el diálogo de los artistas, dando cuenta de representaciones sociales y estereotipos que aparecen justificados o cuestionados en las distintas canciones analizadas en este trabajo. En el siguiente cuadro se da cuenta de las formas en que la APP y la PNO aparece en el discurso de cada artista. Cabe decir que en la canción ambos presentan una postura de *no me importas, aunque me busques* frente al otro del que hablan, en otras palabras, su expareja.

Tabla 4. Ahora me llama: APP y PNO.

Karol G⁵	Bad Bunny⁶
<p>Destaca el hecho que el otro aún la encuentra deseable. APP: ser deseable.</p> <p>Ahora me llama diciendo que le hago falta en su cama</p> <p>Por otro lado, presenta a su ex como alguien pesado e innecesario. (PNO)</p> <p>sabiendo que eso conmigo no va, ya no va ahora solo quiero salir con mi propio squad es porque la noche es mía la voy a disfrutar sin tu compañía</p>	<p><i>baby, deja el stalk</i></p> <p><i>o en el Instagram voy a darte block</i></p> <p>PNO: acosadora.</p> <p><i>quiere volver conmigo y don't give a fuck ya tú gastaste todos los strikes y no pienso hablarte por más que me estés dando like</i></p> <p>PNO: pesada e irrelevante.</p> <p><i>no tengo cuatro babies, tengo 23 como Mike</i></p> <p>APP: Ser alguien muy deseable.</p>

Fuente: Elaboración propia (2022).

Por otra parte, conforme a los planteamientos de Agudo (1999), en relación con las estrategias locales o jugadas discursivas, puede afirmarse que Karol G se vale del recurso de la repetición [Jugada Retórica] para propósitos como: enfatizar diferentes aspectos [J, Cognoscitivas] , entre esos está el tiempo, lo que queda evidenciado con la utilización del adverbio de tiempo *ahora* para dejar claro su estado en el presente:

Ahora me llama

[...]

ahora solo quiero salir con mi propio squad

[...]

ahora yo quiero vivir la vida, vida, vida

[...]

⁵ La letra cantada por la artista se resalta en negrita.

⁶ La letra se colocará en cursiva para los artistas masculinos, a excepción cuando esté la letra entera de la canción, pues en este caso, la cursiva será utilizada para enfatizar que ambos artistas dicen esas palabras.

ahora solo quiero los mejores tragos y la ropa traída de Dubái

[...]

ahora viene la nueva versión y más mala

Desde el comienzo de la canción, Karol G enfatiza [*jugada cognoscitiva*] con los primeros versos, que algo ocurrió y se infiere [*jugada cognoscitiva*] un estado donde hay una relación en el pasado la cual es diferente en el presente, posiblemente se refiere a una traición por parte de quien fue su pareja.

Los versos que introduce dan a entender que ella rompe con el pasado, niega el hecho que vaya a pasar algo en el presente o el futuro, puesto que, por, sobre todo, enfatiza esa negación, dando a entender que ella sigue adelante. Para ello puede observarse como se vale de la repetición como estrategia de enfatización:

sabiendo que eso conmigo no va, ya no va

[...]

ahora yo quiero vivir la vida, vida, vida

Al fin y al cabo esta vida es mía, mía

En cuanto a lo anterior, Robrieux (citado por Calsamiglia y Tusón.) habla de las figuras de palabras, de las cuales, según se puede evidenciar, se vale la repetición en la canción (reduplicación, anáfora, poliptoton). La acusación [*jugada semántica*] se vale de una comparación entre el antes y el ahora de la relación, donde resulta irónica la situación, pues ya terminaron y él viene a decir que la desea sabiendo que ella no está disponible para él, entonces ella se queja de esto:

Ahora me llama

diciendo que le hago falta en su cama

sabiendo que eso conmigo no va, ya no va

Karol G sigue y defiende su postura justificando [*jugada semántica*] que él le hizo daño:

salí con el corazón partido y no quiero na'

Lo confronta exponiendo que ahora ella se concesiona cosas y un estilo de vida independiente donde disfruta y en su defensa le dice:

y llámalo como tú quieras

Le da a entender por medio de una transferencia [*jugada semántica*] que su opinión no importa. Ella disfruta de su libertad, donde “**nadie levanta mi falda**”; esto, refiriéndose eufemísticamente [*jugada retórica*] al sexo que compartían. En cuanto al sexo respecta, en oposición a Karol G, Bad Bunny se expresa en un lenguaje más directo valiéndose del disfemismo.

La autovaloración y devaluación del otro presentados por el artista son mucho más explícitos y presenta una desigualdad de poder, en el sentido de que podemos inferir en parte de los siguientes versos:

*y no pienso hablarte por más que me estés dando like
no tengo cuatro babies, tengo 23 como Mike*

Él le está diciendo que ella es una de las tantas mujeres que lo desean y su presencia está de más, para ello compara [*jugada semántica*] utilizando referencias de canciones del colombiano Maluma y del estadounidense Mike *Will Made It*, al mismo tiempo los utiliza para hacer una exageración en cuanto al número de mujeres.

Respecto a Bad Bunny, también se encuentra varios anglicismos, que corresponden a figuras de palabra, si bien Karol G, usa una que otra, esto es muy evidente en la letra del puertorriqueño:

*baby, deja el stalk
o en el Instagram voy a darte block*

*quiere volver conmigo y don't give a fuck
ya tú gastaste todos los strikes
y no pienso hablarte por más que me estés dando like
[...]
no jodas, baby, y arranca pa'l carajo*

La canción, como se dijo al presentarla, es un juego donde los artistas responden a la propuesta de sus ex parejas de retomar algo, donde ellos claramente los rechazan.

Después de esta relación, se encuentra que muchos de los versos, revelan un escepticismo en el amor y preferencia por estar solteros; no obstante, no quiere decir que no tengan relaciones sexuales, si no que se prefiere esto último a hablar de amor.

Esta segunda canción, *Hello*, perteneciente también al álbum *Unstoppable*, interpretada por Karol G y Ozuna, fue compuesta por los dos artistas y por Daniel Echavarría, fue lanzada oficialmente en noviembre de 2016 y cuenta, en el canal oficial de la cantante en *Youtube*, con 275.142.459 reproducciones al momento del análisis. Plantea un cambio de roles en el que el cortejo amoroso concede el rol activo a la mujer, aunque sigue tratándose de una mujer que abraza en gran medida el llamado mito del amor romántico, o al menos eso puede interpretarse si se tiene en cuenta la historia planteada en el video oficial.

Yeah

Karol G

pa' que te montes en el viaje

Ozuna

Karol G

Ovy On The Drums

salgo en la noche en busca de caserío

porque lo que a mí lo que me gusta es el party, party

y los latinos estamos locos pa' eso

con par de pesos en la cartera

y buscando el hombre que me mueva más sexy esa cadera

pero lo más importante, lo quiero sin una nena

pa' decirle hello, hello, hello

estrechar su mano para conocerlo

y me diga hello, hello

por qué no te tomas conmigo esa botella

hello, hello, hello

estrechar su mano para conocerlo

y me diga hello, hello, hello

por qué no te tomas conmigo esa botella

Ozuna

baby, yo quiero que te olvides y que te pongas pa' mí

*mamacita, como tú yo no le he visto por ahí
tan chula, colombiana su figura
cuando yo me siento enfermo, tus besitos me curan
no lo pienses, vámonos en viaje
que tú para provocarme te pones traje
prendemos un habano pa' que te relaje
D. J., sube la música, el volumen no lo baje
que lo que bailo con ella
sus pasitos me gustan, sus movimientos hacen que me luzcan
sabe lo que quiero y me pide ella que la acalore
nos queremos pero sin amores
pa' decirle hello, hello, hello
...
pa' decirle hello, hello, hello
...
por qué no te tomas conmigo esa botella
y que rápidamente me tome por el brazo
que me haga la mirada matadora pa' escaparnos
que quiera que yo me lo lleve en el carro
por la Habana mientras escuchamos music, nos fumamos un habano
quién quita que esta noche de tanto calor nos desnudamos
ven y dime si tú quieres (eh, eh)
quién quita que esta noche de tanto calor nos desnudamos
ven y dime si tú quieres
y no lo pienses, vámonos en viaje
...
y no lo pienses, vámonos en viaje
...
pa' decirle hello, hello, hello
...
pa' decirle hello, hello, hello
...
Hello
Ozuna*

el negrito ojos claros

Karol G

dímelo Baby

Ovy On The Drums

high music, high flow

dímelo B

Tabla 5. Hello: Tópicos.

Tópicos	Definición
Encuentro casual	No se busca una relación ni romance, si no un momento de placer y disfrute.
Sexo	El resultado final de lo que se busca en esta corta relación e interacción.
Fiesta	Es el lugar ideal para buscar una persona tener sexo.

Fuente: Elaboración propia (2022).

Cuando se habla de las estrategias discursivas, en la canción siguiendo la idea de las cuatro figuras, cabe destacar la figura de sentido, donde Karol G presenta ciertas partes en forma de metáfora conceptual, puesto que toda la canción es un encuentro casual en una fiesta donde una mujer y hombre se seducen, lo interesante es cómo ella representa lo anterior, en las siguientes palabras:

Salgo en la noche en busca de caserío

[...]

y buscando el hombre que me mueva más sexy esa cadera

[...]

que me haga la mirada matadora pa' escaparnos

De entrada, la mujer se presenta activa como una cazadora, pues ella está en un **caserío**, que sería **el party** donde ella está buscando un **hombre** el cual sería su posible presa o pretendiente; ambos en esta situación adquieren rasgos animales, **la mirada matadora** que se menciona se refieren a una relación entre dos conjuntos de ojos: unos que miran y otros que devuelven la mirada, que vendría a significar el deseo y la pasión. Por otra parte, Ozuna recurre a la estrategia de la metonimia:

*Mamacita como tú yo no la he visto por ahí
tan chula, colombiana su figura*
(“Hello” por Karol G y Ozuna)

Puede verse que estos versos refieren a las partes del cuerpo de las mujeres; en este caso, podría decirse que se habla de la voluptuosidad de la mujer, en la que el artista masculino se vale del gentilicio para describir su figura. Uniéndose a Bad Bunny en la canción antes analizada reitera en la estereotipación de la mujer colombiana, a la sexualización de la misma se suma su presunta voluptuosidad, evidentemente relacionada con su carácter sexual.

Se puede también observar en la figura de pensamiento, la siguiente paradoja:

Nos queremos pero sin amores

Esta frase dicha por Ozuna, resume muy bien lo que trata la canción y lo que quieren ambos, pero a pesar de que se habla de amor, no tiene nada que ver con esto, sino que es puramente físico, sexual. Este tipo de dinámica se ha hecho más “normal”, si bien aún es discutible, lo notorio en esta canción es que la mujer está más segura en cuanto a lo que quiere.

Retomando todo lo que se ha dicho anteriormente, ahora es momento de abordar la canción teniendo en cuenta la propuesta de Agudo, está claro que lo anterior se verá complementado con algunas estrategias discursivas que se mencionan a continuación.

De entrada se mencionó la metáfora [*jugada retórica*], después se encuentra una repetición [*jugada retórica*] del anglicismo *party* el cual lo que pretende es enfatizar [*jugada cognoscitiva*] lo mucho que le gusta la fiesta, lo interesante es que la artista hace una generalización sobre lo mucho que *a los latinos nos gusta las fiestas*, sobre todo al decir que “**estamos locos pa' eso**” es colocarnos atributos negativos como que somos salvajes, irracionales, exagerados cuando se trata de fiestas; esto es seguir promoviendo algunos estereotipos.

Más adelante Karol G habla de que quiere algunas cualidades en el hombre que busca, sobre ello dice que quiere: “**que me mueva más sexy esa cadera**”, esto resulta ambiguo o vago [*jugada semántica*], pues se puede inferir [*jugada cognoscitiva*] que busca una pareja que sepa bailar bien o que tenga dotes en la cama, es decir quiere sexo.

En cuanto a Ozuna se observa que tiene una valoración positiva sobre los atributos físicos de la mujer y que este como hombre le transfiere [*jugada semántica*] a la mujer la responsabilidad de que él la desee, ya que él le dice a ella: “*que tú para provocarme te pones traje*”.

La canción supone un juego de seducción y proposición, donde se haya a dos individuos que apenas se están conociendo con la esperanza de tener un encuentro sexual.

La siguiente canción, *Eres mi todo*, del mismo álbum de las anteriores, publicada también en 2017 y cantada junto a Kevin Roldan, compuesta por ambos artistas junto a Daniel Echavarría, John Fredy Marín y Jessy Ramírez; constituye una de las canciones más románticas del grupo seleccionado, en relación con la reproducción del mito del amor romántico, donde la mujer asume un rol más pasivo como es tradicionalmente aceptado.

*Tú eres mi todo
todo hago por este amor
que es lo mejor
tú eres mi todo*

...

*No sé qué hacerte que me enamoro otra vez
sin darme cuenta estoy a tus pies
parece que esto fuera mentira
te soñaba linda, ahora eres mía
voy en el Porsche a entregarte flores
chocolates porque cumplimos mes
tú eres mi niña bonita, consentida
mantienes la mente positiva
y yo **no sé que será, que vendrá**
pero contigo que venga lo que venga
si ya te logré enamorar y además
tú sabes bien en qué lugar estás
tú eres mi todo*

...

tú eres mi todo

...

*ima- imagínate tú y yo en mi habitación, bailando lento
mientras lo estamos haciendo se detiene el tiempo
lo que tú me haces sentir con tan solo una mirada
cuando me besas así bebé siento que no importa nada
y yo **no sé qué será, que vendrá***

...

tú eres mi todo

...

tú eres mi todo

...

*tú eres mi todo
todo hago por este amor
que es lo mejor
tú eres mi todo*

...

*imagínate tú y yo en mi habitación, bailando lento
mientras lo estamos haciendo se detiene el tiempo
lo que tú me haces sentir con tan solo una mirada*

cuando me besas así bebé siento que no importa nada

Kevin Roldán

Karol G Baby

Ovi on the Drumps (Oh ovi on the Drumps)

dámelo Juan ya

original Christian

King Records

Kapital Music

Tabla 6. Eres mi todo: tópicos

Tópicos	Definición
Amor	Se habla de una relación amorosa entre ambas partes
Mujer entregada	Compañera sentimental que da todo por su pareja.

Fuente: Elaboración propia (2022)

En la canción *Tú eres mi todo* por Karol G y Kevin Roldán se puede ver cómo la mujer se da características de autosacrificio:

Tú eres mi todo
todo hago por este amor
(“Tú eres mi todo” por Karol G y Kevin Roldán)

En general, en la canción se ve el autosacrificio en una relación entre una mujer y un hombre, pero a lo largo de ella se observa que, si bien estas frases son dichas por los dos artistas, la repetición de esta es completamente desigual, ya que Karol G lo repite el triple de veces que Kevin Roldán, por tanto, se enfatiza en esta idea.

Si bien, el autosacrificio por mucho tiempo ha sido considerado una cualidad positiva, esto es discutible en una relación sentimental, cuando se piensa que lo que implica es la sumisión y dominación, y que tipo de relación desigual podría surgir cuando alguien (la mujer) entrega más que el otro. Por no hablar de que, según diversas perspectivas modernas, puede considerarse que es completamente exagerado que en una relación alguien se convierta en el “todo” y centro de la existencia de su pareja, porque esa ya no sería una relación sana a largo plazo. En la canción de entrada Karol G. ya enfatiza la idea de entrega y dependencia emocional y si bien Roldán también lo dice, es como se mencionó en menor cantidad, por no decir que en la canción se puede inferir por parte de ciertos versos de los dos la implicación de una separación o ruptura anterior, donde parece ser ella quien logró conquistarlo y además le otorga cierto poder:

No sé qué hacerte que me enamoro otra vez

...

Si ya te logré enamorar y además

tú sabes bien en qué lugar estás

Siguiendo a Agudo (1999) sobre de la APP) y PNO, se observa que la mujer en este caso se da una autopresentación negativa, pues implica que esta sea dependiente del hombre.

En cuanto a la PNO, la forma en que el hombre presenta a la mujer a primera podría parecer positiva:

Te soñaba linda, ahora eres mía

[...]

tú eres mi niña bonita, consentida

mantienes la mente positiva

Pero tiene matices que implica que esto no necesariamente sería algo bueno, pues él se refiere a ella como alguien sobre quien tiene poder y no una mujer con quien tenga una relación de iguales, ya que además al mencionarla como una niña le quita credibilidad y poder sobre ella misma y su relación.

La canción a pesar de su matiz romántico denota ciertos problemas en lo que parece ser una mutua confesión de amor, sobre todo cuando esa entrega y disposición se podría dar principalmente por lo que Kevin Rondan dice que pasa en su habitación, es decir que se está refiriendo eufemísticamente a el sexo que comparten.

La dama, también del álbum *Unstoppable*, es una canción interpretada por Karol G y Cosculluela, fue compuesta por Coscuella, Karol G, Jorge Luis Zambrano, Alexander Pinto y Daniel Echavarría, cuenta con más de 66 millones de reproducciones en *YouTube*, plantea en principio el discurso de una mujer independiente consciente del poder de su seducción sobre los hombres, mientras que el intérprete masculino se concentra en sus

intereses materiales, ella, por su parte, se presenta a sí misma como lo que la sociedad ha venido a llamar una mujer “de alto mantenimiento”

*Salgo pa' la calle sin permiso
desatada, tengo mi bebé y no le aviso
en mi bolsillo, un par de cigarrillos
entrando en la disco, enseguida organizo
la botella, póngala en la mesa
la G te come, pero no te besa
la botella, póngala en la mesa
la G te come, pero no te besa
quiere que lo hagamos en la discoteca
tráiganle un vaso de whisky
que apenas bailando este disco peca
la prepa se trepa
quiere que lo hagamos en la discoteca*

...

baby

*lo de ella no es una propaganda, es una prepaganda
si ella corona, corona toda la banda
van detrás del peso, sin amores ni besos
por eso, explicó bien el proceso
resumido, no tiene marido
los 20 cumplidos y no me le hablen de cupido
ni tampoco de San Valentín, las pacas sin fin
el único novio es Cristian, de apellido Louis Vuitton
la Supreme, cuando va pa'l mall, viste sport
ella pide champagne, pero no bebe alcohol
en Nueva York de la 5ª Avenida, los coats
y si está en el 3-0-5, las pillas en Lincoln Road
tiene su expediente
aunque tú no seas soltero
no son diez ni veinte
está puesta pa'l ticket entero*

quiere que lo hagamos en la discoteca

...

quiere que lo hagamos en la discoteca

...

salgo con mis amigas, bien clean, fat ass

huelo bien, visto bien, estamos claras

la envidia por la calle dispara

pero no importa, solo vestimos Gucci

ya no compramos en Zara

soy la mala que a todas opaca

y por eso me tachan

la vida me ha obligado a ser así

ese no fue el destino que yo elegí

he amado, he sufrido

mil problemas también he tenido

es que a pesar de todo yo sonrío

porque de lo malo ya yo me río

tiene su expediente

...

quiere que lo hagamos en la discoteca

...

quiere que lo hagamos en la discoteca

...

Karol G

el princi

Ovy On The Drums

(O-O-Ovy On The Drums)

Montana

el Mueka

y no importa su fama

así es el panorama

una dama es una dama

en la calle o en la cama

Tabla 7. La dama: Tópicos.

Tópicos	Definición
Prepago o prostitución	Cobran por sexo, pero por adelantado.
Mujer fuerte	A pesar de las decisiones difíciles va para adelante con la mejor actitud.

Fuente: elaboración propia (2022)

Esta canción cuenta la historia de una prostituta, en la que Karol G se apropia de este personaje, es decir ella toma la voz de la prepago, entonces la prepago nos cuenta su vida. En su caso, parece que la necesidad la llevó a ese camino:

**la vida me ha obligado a ser así
ese no fue el destino que yo elegí
he amado, he sufrido
mil problemas también he tenido
es que a pesar de todo yo sonrío
porque de lo malo ya yo me río**

Complementaria a esto, Cosculluela da una segunda voz que podría representar a un “buen cliente” o de algún extraño que tiene conocimiento sobre esta mujer, él dice sobre lo que ella hace:

lo de ella no es una propaganda, es una prepaganda

De entrada, se puede inferir por a priori que está señalando el modo en que trabaja, donde se le paga primero y no después.

si ella corona, corona toda la banda

Puesto que es un negocio, cuando ella recibe dinero no solo se beneficia ella en el acto si no que otros también se lucran con ello.

*van detrás del peso, sin amores ni besos
por eso, explicó bien el proceso
resumido, no tiene marido
los 20 cumplidos y no me le hablen de cupido
ni tampoco de San Valentín, las pacas sin fin
el único novio es Cristian, de apellido Louis Vuitton*

Lo que hace no tiene nada que ver con romance ni amor, si no de un intercambio de sexo por bienes materiales. Curiosamente, es interesante que al final dice lo siguiente:

*y no importa su fama
así es el panorama
una dama es una dama
en la calle o en la cama*

Señala que, a pesar de todo, invita a que se sea respetuoso, porque normalmente ante estas situaciones a estas mujeres que se les tachan y no son bien vistas aún siguen siendo mujeres con sentimiento.

La dama, que es como la está llamando y se titula la canción, resulta contradictorio porque lo que hace aun cuando no fue una decisión fácil, es totalmente lo opuesto a lo que su significado les daría sobre que es una dama y una prepago.

Culpables, por su parte, es una canción del año 2019, interpretada por Karol G y el cantante Anuel AA, hace parte del álbum Ocean y fue compuesta por Karol G, Anuel AA, Daniel Echavarría, Chris Jeday, Juan Rivera y Luis Ortiz. Es una canción que aborda el complejo tema del adulterio femenino, justificado como la revancha apropiada para la traición de la pareja formal.

*Uah, uah, hehe
Mera, dime Karol G, bebesita (Oh-oh, oh-oh)
Anuel (Oh-oh)
real hasta la muerte ¿oíste, bebé? brr (Oh-oh, oh-oh)*

baby, tú tienes marido y yo me enredé en tu piel (Uah)

y tú te enamoraste de mí, baby, ya yo lo sé (Uah)

y él te falló, pero tú le fallaste también

y las traiciones se pagan con otra traición también

baby, tú tienes tu novia y yo me enredé en tu piel

y tú te enamoraste de mí, baby, ya yo lo sé

que ella te falló, pero tú le fallaste también

las traiciones se pagan con otra traición también

tú eres infiel, eh

te gusta ganar, no te gusta perder (Perder)

y los maridos son buenos amantes

cuando están traicionando a su mujer (Mujer)

y las traiciones te marcan

y nunca te olvidan (Uah)

y te cambian la vida

y si no te fallan en la entrada

te fallan en la salida (Oh-oh)

y nunca te cambian por algo mejor

te cambian por algo más rico (Más rico)

bebesita, bonita, blanquita

bien rica como Lynette Chico

tocándote, y mordiéndote to'a y rompiéndote, eh

ahogándote, apretándote to'a, estrujándote, uah

baby, tú tienes tu novia y yo me enredé en tu piel

...

baby, tú tienes marido y yo me enredé en tu piel (Uah)

...

yo sólo me cobré mi parte

y nos dieron ganas de irnos pa' la calle, eh (Uh)

y salí con él pa' olvidarte

y para recordar lo que es un buen amante, uh

siempre que nos vemos

nos reímos, y hablando la pasamos bueno

*siempre que lo hacemos
no podemos evitar las ganas que tenemos
él y yo nos queremos
pero claro está que en el amor no creemos
ay, qué rico como él y yo nos comemos
ahora me llama
diciendo que me extraña en su cama
pero pa' mí no existes, bebé, te olvidé
quieres prometerme, pero ya lo sé, uoh
que el que falla una vez, te falla dos y tres
oh-oh-oh-oh, no
oh-oh-oh-oh-oh, eh-eh-eh
oh-oh-oh-oh, no
oh-oh-oh-oh-oh, yeh-eh
oh-oh-oh-oh, eh
oh-oh-oh-oh-oh
oh-oh-oh-oh, no te cambian por algo mejor
oh-oh-oh-oh-oh
baby, tú tienes marido y yo me enredé en tu piel
...
baby, tú tienes tu novia y yo me enredé en tu piel
...
Anuel (Oh-oh-oh-oh)
real hasta la muerte ¿oíste, bebé? Jeje
Mera, dime Karol G
Los Intocables, Los Illuminati
brrrr, oah (Oah-oah)
el dios del trap, ¿oí'te, bebé?
Chri-Chris Jeday
Chris Jeday
Gaby Music
Gaby Mu-sic
desde Puerto Rico a Colombia, Los Illuminati, brrrr
Karol G, uah-uah*

Tabla 8. Culpables: Tópicos.

Tópicos	Definición
Infidelidad	Se da por parte de todos los implicados.
Venganza	Pagar con la misma que les hicieron.
Amor taboo	Lo que tienen, su relación, es algo que no es bien visto, pues comparten compromiso con otros individuos.
Traición	Cambian las dinámicas entre la pareja, no es algo fácil de olvidar.
Sexo	Búsqueda del placer.

Fuente: Elaboración propia (2022).

La infidelidad es un tópico común en muchas canciones, donde la característica del machismo es que los hombres engañan a sus mujeres y se da por sentado. Pero en esta canción tanto el hombre como la mujer son infieles:

baby, tú tienes marido y yo me enredé en tu piel (Uah)
y tú te enamoraste de mí, baby, ya yo lo sé (Uah)
y él te falló, pero tú le fallaste también
y las traiciones se pagan con otra traición también
baby, tú tienes tu novia y yo me enredé en tu piel
y tú te enamoraste de mí, baby, ya yo lo sé
que ella te falló, pero tú le fallaste también
las traiciones se pagan con otra traición también

(Anuel AA, Karol G, 2019)

La canción presenta a dos individuos que están atrapados en dos matrimonios sin amor, en el que ambos están siendo engañados por sus cónyuges y, por eso, estas dos personas se alejan de ellos y se unen entre sí, con lo que validan su relación al justificarlo con las siguientes palabras:

las traiciones se pagan con otra traición también

(Karol G, Anuel AA, 2019).

Entonces, aquí hay un cuarteto donde sus respectivas parejas le son infieles y ellos se unen. En este caso se señalan responsables respectivamente y a sus parejas de la traición.

En este caso el cantante Anuel AA usa a continuación términos que no parecen ser malos, pues algunos hacen al hombre más valioso.

*y los maridos son buenos amantes
cuando están traicionando a su mujer (Mujer)*

Esto implica que cuando un hombre es infiel y tiene más de una relación con varias mujeres, él es visto como deseable, pero esto es algo que en ningún momento es considerado atractivo de la misma forma con la mujer, si no por el contrario, por lo que en esta canción se perpetúa este estereotipo de género.

A pesar del aspecto tabú de esta canción, también es una canción de amor, pues los dos hablan de su amor, aunque es un amor prohibido.

*baby, tú tienes marido y yo me enredé en tu piel (Uah)
y tú te enamoraste de mí, baby, ya yo lo sé (Uah)*

[...]

**baby, tú tienes tu novia y yo me enredé en tu piel
y tú te enamoraste de mí, baby, ya yo lo sé**

(Anuel AA, Karol G, 2019).

Aunque se habla del amor, no necesariamente es lo principal, pues se basan en lo carnal, contradictoriamente hablan de su afecto, pero Karol G dirigiéndose a su marido, le dice:

*él y yo nos queremos
pero claro está que en el amor no creemos
ay, qué rico como él y yo nos comemos*

Es decir que están negando el amor y exaltan el placer y hedonismo más que el amor propiamente dicho. Cabe señalar que esta canción la cantante introduce un verso de la canción *Ahora me llama*, lo que permite inferir que existe una conexión interpretativa entre una y otra canción, que el foco sería el engaño y la traición donde después de las traiciones se infiere que ambos no creen en el amor y en este caso señala Anuel que esto se debe a una búsqueda de placer no de amor, pues sus parejas y después ellos:

*y nunca te cambian por algo mejor
te cambian por algo más rico (Más rico)*

La canción *Créeme*, interpretada por la cantante junto con el también colombiano Maluma, fue compuesta por ambos cantantes, además de Kevyn Mauricio Cuz, Filly Andrés Lima, Lenin Yorney Palacios, Rene Cano Ríos y Juan Vargas. Expresa el arrepentimiento, el dolor tras la terminación de una relación donde los intérpretes se reconocen culpables de los errores cometidos, así también manifiestan no sentirse merecedores del abandono de su pareja y solicitan una oportunidad más del otro. Pertenece también al álbum *Ocean* y cuenta, al momento del análisis con 561.629.329 reproducciones en *Youtube*.

*¿Cómo explicarle a la conciencia?
¿Que esto fue mi culpa?
¿Cómo decirle al corazón?*

*¿Que tú no volverás?
hacer saber a mis ojos
que no te verán nunca
¿Cómo explicarle a mi boca?
¿Que no la besarás?
y no es que muera
porque no tenga tus besos
pero es que vivir sin eso
es como vivir sin razón
y si tú supieras
como me duele el proceso
de olvidarme de tu cuerpo
me destroza el corazón
créeme un poco más
te lo suplico
que te me fuiste
y no merezco este castigo
soy un loco más
que no ha entendido
si yo solo te daba amor
¿Por qué te has ido?
es que se siente un frío terrible
(frío terrible)
ya no sé ni cómo decirte
(Cómo decirte)
contigo me sentía invencible
me amas, ¿Pero de qué me sirve?
si aquí no estás
en el mejor momento te vas
solo pido una oportunidad
para demostrarte
que lo nuestro es amor de verdad
pero ya tú no estás
en el mejor momento te vas*

*solo pido una oportunidad
para demostrarte
que lo nuestro es amor de verdad
créeme un poco más*

...

*yo yo yo no puedo olvidarte
no lo niego
a pesar del tiempo
que paso sin entendernos
yo sí sabía que por la monotonía
de mi te irías, sé que dolía
y es que ya tú no estás*

...

pero ya tú no estás

...

créeme un poco más

..

soy un loco más

...

*te lo suplico
que te me fuiste
y no merezco este castigo
soy un loco más
que ni ha entendido
si yo solo te daba amor
¿Por qué te has ido?*

Tabla 9. Créeme: Tópicos.

Tópicos	Definición
Amor	Se da un amor entre una pareja
Confianza y desconfianza	Existen dudas, por tanto la confianza pende de un hilo.
Reconquista	Ilusión y esperanza de comenzar lo que se rompió.

Fuente: Elaboración propia (2022)

En la canción habla de las situaciones por las que pasan ciertas parejas, que a pesar del amor que se sienten comienzan a tener dudas, problemas de confianza por alguna falla o error que pudo o no haberse cometido; pero en contra de todo siguen amándose, extrañan y desean estar juntos, por tanto, se expresa el deseo de explicarle lo que ha pasado para recuperarlo que tenían. Primero, letra expresa la ausencia de una persona a la que se ama y al cual se le expresa que se le extraña:

¿Cómo explicarle a la conciencia?

¿Que esto fue mi culpa?

¿Cómo decirle al corazón?

¿Que tú no volverás?

hacer saber a mis ojos

que no te verán nunca

¿Cómo explicarle a mi boca?

¿Que no la besarás?

(Karol G, Maluma, 2019)

La forma en que los artistas expresan sus sentimientos a partir de preguntas donde le confieren vida a ciertas partes de su cuerpo y entidad, enfatiza la importancia de la otra persona para su ser propio. En este sentido este “juego” donde el sentido figurado se construye con el fin de persuadir más adelante de que regrese y le dé una oportunidad, pues es tan lo que lo extraña, por eso le dice que le crea:

créeme un poco más
te lo suplico
que te me fuiste
y no merezco este castigo
soy un loco más
que no ha entendido
si yo solo te daba amor
¿Por qué te has ido?

(Karol G, Maluma, 2019)

Así pues, esta parte le pide comprensión a la persona que ama sobre lo sucedido, y enfatiza en que debería confiar más, no haber marchado sin hablar, puesto que ahora lo ha dejado sufriendo.

Finalmente, la canción *Follow*, del álbum homónimo, es interpretada junto con Anuel AA, compuesta por Emmanuel Gazmey, Karol G y Daniel Echavarría. Revela una relación surgida en el marco de las redes sociales tan importantes en la actualidad y que configuran un aspecto importante, fuente en muchas ocasiones de conflictos, en las relaciones interpersonales y amorosas, especialmente en adolescentes y jóvenes. Estas redes muestran las transformaciones en las dinámicas del cortejo mediadas por las mismas. Al día de hoy cuenta con 169.698.416, siendo una de las menos reproducidas en esta lista en la plataforma Youtube.

Pasas como que no me has visto
yo me hago el loco, yo no insisto
pero te como cuando necesito
tú sabes que tengo el truquito

da risa cómo disimulas

porque ya te vi desnuda

un secreto entre dos es secreto con Dios

nadie se imagina todo lo que sé yo, yeh
no sé de dónde saliste, pero tú eres un descaró
y todo lo que tú te pones es caro (caro)

y nunca salgo de tu Instagram

pero tú no me das follow

**no sé de dónde saliste, pero tú eres un descaró
y todo lo que tú te pones es caro (es caro, caro)**

pero tú sigues mil mujeres

por eso no te doy follow

me paso viendo todas las fotos de tu Insta
te quiero solo para mí, soy egoísta
y no creo en abstinencia, yo no soy evangelista

por eso te parto como parto esta pista

Atrévete-te-te, como Calle 13 (13)

yo sé que se te humedece

yú solo envía el location

que yo te caigo y te doy penetration, yeh
siempre estoy en tu backstory, me sé todo tu repertory

Suelta como gabete, como Glory

y fumamos marihuana (marihuana)

pa'l carajo la mente sana, baby (baby)

no sé de dónde saliste, pero tú eres un descaró

...

no sé de dónde saliste, pero tú eres un descaró

...

todo el día sales en mi explorer (explorer)

que tengo novio son rumores (rumores)

Papi, perreando hasta abajo, tengo honores

y un cuerpo bien cabrón, que ya yo soy ligas mayores

posteo fotos y siempre les das like

chiquita pero grandota, soy de tu type

en el gym, muy apretada, sport con las Nike
haciendo los squats pa' ti en el live (live)
Atrévete-te-te, como Calle 13 (ey)
ya han pasado un par de meses
yo te mando el location
prende conmigo, olvida tu probation
 bebecita (uah)
 haces como que no me has visto (no)
 yo me hago el loco, yo no insisto (insisto)
pero te como cuando necesito
 tú sabes que tengo el truquito (el truquito)
da risa cómo disimulas (disimulas, eh)
 porque ya te vi desnuda
un secreto entre dos es secreto con Dios
 y nadie se imagina todo lo que sé yo, yeh
 no sé de dónde saliste, pero tú eres un descarado (descarado)
 ...
no sé de dónde saliste, pero tú eres un descarado
 ...

Tabla 10. Follow: tópicos.

Tópicos	Definición
Redes sociales	Influye en las interacciones y crea nuevas dinámicas.
Relación secreta	Prima una relación sexual que sentimental, donde nadie más tiene conocimiento.

Fuente: Elaboración propia (2020)

La canción *Follow* (2020) que se produjo durante un momento especial, la pandemia COVID 19, donde el tema del distanciamiento social cambió la forma en que

interactuamos; de allí que, las redes sociales se convirtieron aún más en los medios de comunicación preferidos.

Este punto, está claramente plasmado de cierta manera en la canción, donde destaca formas de interacciones más recientes, aunque no totalmente nuevas, en los hombre y mujeres:

y nunca salgo de tu Instagram

pero tú no me das follow

[...]

pero tú sigues mil mujeres

por eso no te doy follow

(Karol G, Anuel AA, 2020).

Las redes sociales, en este caso el Instagram, al suministrar cierta información, también potencia en las relaciones problemas de inseguridad, desconfianza y ansiedad, porque mucho de lo que puedes ver sobre el otro puede generar una imagen no tan real. Ahora bien, en la letra se pudo observar que directamente lo que dice el artista masculino le responde a Karol G y a su vez lo que dice ella es correspondido por Anuel AA, como se ve al comienzo de la canción:

Pasas como que no me has visto

yo me hago el loco, yo no insisto

pero te como cuando necesito

tú sabes que tengo el truquito

da risa cómo disimulas

porque ya te vi desnuda

(Karol G, Anuel AA, 2020).

Claramente, aquí plantean que él finge no conocerla cuando salen en el exterior, pero tienen una relación íntima de la cual dicen que es:

un secreto entre dos es secreto con Dios.

(Karol G, Anuel AA, 2020).

En cuanto a las estrategias discursivas respecta, se observa que los artistas ponen en uso *jugadas semánticas*, en las que Anuel acusa a Karol G por no seguirlo a pesar de que él la sigue, sobre esto la artista en su defensa se justifica diciéndole que él sigue a cualquiera.

Está claro que el sexo es tema de discusión en esta canción, y el artista invita a la artista que se *suelte* partiendo de inferencias intertextuales, señalando las canciones de *Atrévete de Calle 13* y *Suelta como gabete de Glory*, además recurre al lenguaje, curiosamente, a pesar de que utiliza un anglicismo para hablar del acto propiamente dicho, por su parecido a la traducción, aun se observa como un disfemismo.

En cuanto APP/PNO de los artistas en la canción ambos se atribuyen el uno al otro la idea de ser atrevidos y se puede inferir, porque se dan concesiones caras, que tienen un buen capital monetario.

Está claro que ambos se desean, pero si bien Anuel reconoce que la sigue y está interesado en ella, por otro lado, ella disimula, a partir de una negación aparente [J. semántica] y evitación al no seguirlo en Instagram, entonces lo que hacen es un juego de seducción de ambos lados en un periodo de distanciamiento de allí que se traslada a las redes.

Sobre la autoevaluación, Anuel dice sobre sí que el:

...tengo el truquito

...

te quiero solo para mí, soy egoísta

y no creo en abstinencia, yo no soy evangelista

Karol G se autoevalúa como deseable:

**Papi, perreando hasta abajo, tengo honores
y un cuerpo bien cabrón, que ya yo soy ligas mayores
posteo fotos y siempre les das like
chiquita pero grandota, soy de tu type**

En la canción los artistas entonces lo que hacen es un juego de seducción de ambos lados en un periodo de distanciamiento de allí que se traslada a las redes sociales y en secreto.

Conclusión

Hace unas décadas, durante el boom de la música de plancha, la sociedad hispanohablante había enfrentado interacciones musicales entre hombre y mujer, especialmente en el grupo Pimpinela (formado por los hermanos Lucía y Joaquín Galán) en las que ambos asumen, muchas veces, posturas diametralmente opuestas. También se ubicaban en situaciones transgresoras a las que la sociedad no estaba acostumbrada a abordar, pero que aceptaron de forma más fácil al acudir estos hermanos al eufemismo y otras dinámicas musicales y discursivas distintas a las de Karol G y sus compañeros de escena.

Así, la música urbana contemporánea, que tan interesante resulta a jóvenes, adolescentes y niños, demuestra que, como otras manifestaciones artísticas, la música evoluciona y se transforma junto con las dinámicas sociales, ya porque asume las mismas, porque las cuestiona, o simplemente las rechaza y las evade.

A diferencia de los intérpretes de balada y pop latino, el reguetón y los distintos géneros de música urbana, carecen de la recurrencia al eufemismo y la corrección discursiva y gramatical de estos otros géneros. La música urbana, como ha podido verse a través del análisis de estas canciones de Karol G con otros intérpretes masculinos, no acude en igual medida al eufemismo, habla directamente, con las palabras “reales” sobre lo que quiere decir, las transformaciones que pueda haber probablemente se deban a cuestiones de ritmo o de precaución ante la posible censura del algoritmo de *YouTube*. En la música urbana, además, más que en otros géneros producidos actualmente, la recurrencia a los anglicismos o el llamado *spanGLISH* es mayor. Así, estos dos aspectos

podrían confirmar la visión de la música urbana como un género con nulo o poco valor en la lírica española.

En cuanto a los tópicos respecta, este análisis permitió confirmar que la voz femenina en la música urbana, dista numerosas veces del tradicional discurso femenino socialmente aceptado. En estas canciones, la mujer no solo se reconoce como ser sintiente y sexuado, sino que, además, muchas veces asume el rol activo asociado al comportamiento masculino. Es decir, en canciones como *Hello*, la mujer no se limita al rol seductor que es de naturaleza más sutil, sino que realmente asume el rol conquistador, en el que el hombre es quien cede ante las pretensiones y los avances femeninos.

Mujeres infieles, mujeres conquistadoras, mujeres que celebran su sexualidad activa y libre, pero también mujeres que asumen roles más sumisos o tradicionales, que asumen el autosacrificio como parte del amor. En el reguetón y la música urbana aparecen mujeres como las desean o las ven los hombres; pero, también, desde la voz de mujeres artistas, aparecen también mujeres como cada una de las mujeres de a pie, diferentes unas de otras; pero que, bien o mal, comparten la misma realidad latinoamericana, “tercermundista” e incluso simplemente occidental.

Ahora bien, la música urbana, especialmente en el caso de la interacción femenino-masculino, como aquí se ha analizado, recurre a las abordadas estrategias en relación a la propia autoimagen y a la del otro, las dinámicas de APP) y de PNO, las cuales están también presentes en las interacciones sociales entre los sexos e incluso entre los iguales. Y dependiendo del tópico, la estrategia discursiva puede incluso tener que ver

como una autorrepresentación negativa y una presentación positiva del otro; dependiendo esto de las acciones asociadas a hombre y mujer o de los fines de cada acto de habla.

Por otra parte, un tema tan complejo como éste abre las puertas a la posibilidad de análisis más complejos donde se relacione, por lo menos, a las intérpretes femeninas de una región específica o que han hecho colaboraciones. Así también, la influencia de las redes sociales en la música y en la lengua contemporánea. Podría analizarse también, quizás obviando algunos sesgos, las características de la música urbana contemporánea y la forma en que el discurso masculino se ha transformado o no en relación con la presencia del sexo femenino en tales géneros musicales.

De igual forma, quizás fuere posible investigar las características de la música urbana producida en colaboración con artistas femeninos y masculinos que tradicionalmente producían pop latino, las dinámicas de interacción entre estos artistas, a veces del mismo sexo, y las diferencias al momento de abordar discursivamente las distintas temáticas románticas del pop latino.

Concluido este trabajo de investigación es posible afirmar que existen características reconocibles, desde la perspectiva del análisis del discurso, en las dinámicas de interacción hombre-mujer en las canciones de música urbana de Karol G con otros artistas, teniendo en cuenta que esta intérprete constantemente asume roles activos, tradicionalmente masculinos, en sus producciones.

Referencias bibliográficas

- Adell, J. (1998). *La música en la era digital: la cultura de masas como simulacro*. Mileno.
- Agudo, X. (1999) El sí mismo y el otro en el discurso del arte prehispánico. *HUMÁNITAS. Portal temático en Humanidades*. (11). pp.11-34
- Alcántara Segura y D. B. (2020). *Análisis narrativo audiovisual de los videoclips de reguetón de Karol G desde un enfoque de género*. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.
Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10757/655178>
- Amador, M. T. N., & Comín, J. J. P. (2021). Sesgos de género en las músicas de consumo: percepción lectora y musical de mensajes sexistas en estudiantes de magisterio. *Revista Complutense de Educacion*, 32(1), 113–125. Recuperado de:
<https://doi.org/10.5209/RCED.68063>
- Angelucci B, L. T., Romero, A., Marcano, T., Aquino, S., Carrera, A. P., de Jesús, R., & Tapia, V. (2020). Influencia del sexismo, el rol sexual y el sexo sobre percepción del acoso callejero. *Revista Investigium IRE Ciencias Sociales y Humanas*, 11(1), 28–45.
Recuperado de: <https://doi.org/10.15658/investigiumire.201101.03>
- Araujo, K. et al. (2008). *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. FLACSO.
- Bernal Torres, C. Augusto., Urdaneta Silva, G. Adolfo., & Duitama Ochoa, C. Fernando. (2016). *Metodología de la investigación : Administración, economía, humanidades y ciencias sociales*. Pearson Educación de Colombia S.A.S.
- Bravo, N. J. y Greco, M. E. (2018). La elaboración de identidades mundializadas a través del trap: Marginalidades juveniles, consumismo y experimentación musical. *Música e Investigación*; pp. 25-26.

- Bravo, N. (2018): “*Música e identidades juveniles. El trap como fenómeno global de juventudes marginalizadas*”, en: III Bienal Latinoamericana y Caribeña de Infancias y Juventudes. Universidad de Manizales.
- Calsamiglia, H. y Tusón, A. (2002 [1999]): *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Ariel.
- Canclini, N. G. (1997). Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. *Estudios Sobre Las Culturas Contemporáneas*, III(005), 109–128.
- Carballo, P. (2006). Reguetón e identidad masculina. *Inter.c.a.mbio*, 3 (4). pp. 87-101.
- Castro Saucedo, L. K., García Cadena, C. H., Acevedo Alemán, J., & Garza Sánchez, R. I. (2018). Masculinidad Juvenil, Elementos Socioculturales y Disposición a la Delincuencia de Jóvenes Mexicanos. *Acta de Investigación Psicológica*, 8(3), pp. 76–86. Recuperado de: <https://doi.org/10.22201/fpsi.20074719e.2018.3.08>
- Chiodi, A., Fabri, L., & Sanchez, A. (2020). *Varones y Masculinidades* (LAPIS, Ed.; 2020th ed.).
- Delgado Rodríguez Virginia (2020). *Análisis del reguetón desde una perspectiva de género*. Universidad de La Laguna.
- Díaz Fernández, S. (2021). Subversión, postfeminismo y masculinidad en la música de Bad Bunny. *Investigaciones Feministas*, 12(2), pp.663–676. Recuperado de: <https://doi.org/10.5209/infe.74211>
- Felitti, K y Rizzoti, A. (2016). El "machismo latinoamericano" y sus derivas en la educación internacional: Reflexiones de estudiantes estadounidenses en Buenos Aires. *Magis*, 9 (18) pp. 13-28.
- Fernández, J. M. (2005). La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una

aproximación crítica. *Cuadernos de Trabajo Social*, 18, pp.7–31.

Fernández, O., & Delfino, G. (2004). *El concepto de masas en la sociedad contemporánea*.

Universidad de Buenos Aires. Recuperado de: <https://www.aacademica.org/000-029/165>

Fernández Pérez, M. (2013). Sexismo y lengua. ¿Qué nos dicen los enfoques discursivos?.

Revista de Investigación Lingüística, 16, pp.43–60. Recuperado de:

<https://revistas.um.es/ril/article/view/208661>

Fernández Pestana, R.J. (2020). *Nuevas perspectivas en el reguetón: un análisis feminista*.

Utrecht, Países Bajos: Utrecht University. Recuperado de:

<https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/402586>

Galván, M., Briceño, C., Fernández, M., & Guerrero, G. (2021). Inventario de Sexismo

Ambivalente (ISA) en adolescentes chilenos: estructura factorial, fiabilidad, validez e invarianza por sexo. *Revista de Psicología Clínica Con Niños y Adolescentes*, 8, pp. 9–17.

Gallucci, M. J. (2008). Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reguetón. *Opción*. 24 (55). pp. 84-100.

Gutiérrez-Rivas, C. (2010) Estudio exploratorio sobre la construcción de la violencia de género en las letras del reguetón interpretado por mujeres. *Núcleo*. (27). Pp. 49-70. Recuperado

de: http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_n/article/view/2554/2449

Hagner, J. (2019) *¿Fiera salvaje o flan de coco? — un estudio sobre la construcción metafórica de género en letras de reguetón común y feminista*. Lund University. Recuperado de:

<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordOId=8976652&fileOId=8976653>

Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucia, M. del P. (2014). *Libro*

Metodología de la investigación.

Kratochvílová, Petra. (2020). *Reguetón y las relaciones del género en las letras del cantante*

Maluma. Univerzita Palackého V Olomouci. Recuperado de: <https://theses.cz/id/jpu333/>

Los 40. (2019) *¿Qué es el reguetón?* Recuperado de:

https://los40.com/los40/2019/01/17/musica/1547727855_815463.html#:~:text=Nace%20como%20fen%C3%B3meno%20underground%20entre.como%20dembow%20originario%20de%20Jamaica.

Luque Ruz, María. (2020). Representación de la mujer en la música urbana. Universidad de

Sevilla. Recuperado de: <https://hdl.handle.net/11441/101673>

Martínez Mulett, O. y Esalas Marrugo, R. (2014). *Roles y expectativas de género en siete*

canciones vallenatas: Una aproximación desde la teoría de la valoración. Universidad de Cartagena.

Merlyn, M.. (2020). «Dime lo que escuchas y te diré quién eres. Representaciones de la mujer en las 100 canciones de reguetón más populares en 2018». *Feminismo/s*, 35, pp. 291-320.

Recuperado de: <https://doi.org/10.14198/fem.2020.35.11>

Mondol Quintana, A.; Puello Sánchez, E.y Berrío Portacio, G. (2018). *Mujer y champeta. Cinco*

perfiles periodísticos de mujeres con respecto a su participación y reconocimiento como cantantes de champeta en Cartagena de Indias. Universidad de Cartagena.

Moreno Standen, C. (2008). Nuevas (y viejas) configuraciones de la intimidad en el mundo

contemporáneo: amor y sexualidad en contextos de cambio societal. En *Estudios sobre Sexualidades en América Latina*. Kathya Araujo y Mercedes Prieto (Ed.): 43-58.

FLACSO

Neira y Carazo, L. (2010) *Dale mi Loba que Tú Eres la Killa: Marcas Valorativas de la imagen*

femenina en el Reguetón. Universidad de Cartagena -Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Recuperado de:

http://www.uptc.edu.co/export/sites/default/eventos/2012/cnills/documentos/dalemiLoba_TuEresKilla.pdf

Núñez Muñoz, M. (2016). Lírica de la <<música urbana>>: ciudad y medios de comunicación.

La revista de la Fundación Global Democracia y Desarrollo, 12 (70), pp.44-53.

Recuperado de https://issuu.com/bibliotecajib/docs/global_70_-_con_portada

Pardo Pereira, C. y Valencia Llanos, J. (2011). *Eva vs. María: representaciones de lo femenino en las letras de canciones de música champeta. Un estudio desde la teoría de la valoración*. Universidad de Cartagena.

Platt, S. (2018): “Nociones de género, música urbana y cultura popular: Cómo el fenómeno Bad Bunny está redefiniendo la masculinidad”. *Primer Coloquio sobre hombres y masculinidades*. Universidad de Puerto Rico.

Ponce Redroban, W. (2017). Análisis del contenido de los mensajes que transmiten los artistas a través de la música urbana. Universidad de Guayaquil. Recuperado de:

<http://repositorio.ug.edu.ec/handle/redug/21357>

Reboul, O. (1986). *Lenguaje e ideología*. México: Fondo nacional de cultura económica.

Rodríguez, C. (2012) *Reguetón, mujeres e identidades: yo quiero bailar... eso no quiere decir que pa' la cama voy*. Facultad latinoamericana de ciencias sociales.. Recuperado de:

<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/5396/2/TFLACSO-2012CRM.pdf>

Santos Pérez, A., Garcés Estrada, C., & Castillo Collado, L. (2020). «Usted, chiquilla, también puede». Reflexiones en torno al sexismo en la universidad en estudiantes de derecho.

Revista Pedagogia Universitaria y Didactica Del Derecho, 7(2), 119–142. Recuperado

de: <https://doi.org/10.5354/0719-5885.2020.57746>

Sepúlveda Sepúlveda, Y. (2021). *Tendencias de investigación sobre los discursos y efectos del reguetón en los y las jóvenes*. Politécnico Grancolombiano. Recuperado de:

<http://hdl.handle.net/10823/2691>

Solís, R. (2020). *Aquí nos encontramos, ahí nos imaginan: el reguetón como espacio de negociación identitaria*. Erasmus Mundus Masters. Recuperado de:

https://www.researchgate.net/publication/348393342_Aqui_nos_encontramos_ahi_nos_imaginan_el_regueton_como_espacio_de_negociacion_identitaria

Stecher, A. (2010). *El análisis crítico del discurso como herramienta de investigación psicosocial del mundo del trabajo. Discusiones desde América Latina*. Universitas

Psychologica. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64712156008>

Uribe Molina, J. (2020). *Yo Perreo Sola: Producción de Subjetividades Feministas en Colombia a través del Reggeatón*. Universidad de los Andes.

Valdivia, A. (2016). Latinidad contemporánea mainstream.: *Límite Revista Interdisciplinaria De Filosofía Y Psicología*, 11(37). Recuperado de

<https://www.revistalimite.cl/index.php/limite/article/view/67>

Van Dijk, T. (1998) *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Gedisa. S.A.